

UNA VISIÓN ANALÍTICA GRAMATICAL-MUSICAL DE LAS PIEZAS PARA
PIANO DE ADOLFO MEJÍA

LEONARDO ZAMBRANO RODRÍGUEZ

UNIVERSIDAD EAFIT
MAESTRÍA EN MÚSICA
MEDELLÍN

2012

UNA VISIÓN ANALÍTICA GRAMATICAL-MUSICAL DE LAS PIEZAS PARA
PIANO DE ADOLFO MEJÍA

LEONARDO ZAMBRANO RODRÍGUEZ

Trabajo de grado para optar al título de Magister en Música

Tutor: GUSTAVO YEPES, MA

UNIVERSIDAD EAFIT
MAESTRÍA EN MÚSICA
MEDELLÍN

2012

DEDICATORIA

A Dios y a mi familia, principalmente a mis padres,
quienes me han apoyado de manera incondicional.

AGRADECIMIENTOS

Al Maestro Gustavo Yepes, MA, compositor, director, investigador y docente de la Universidad EAFIT, su dedicación y calidez humana fueron determinantes para la culminación de este trabajo.

A mis padres Nohora y Alfonso, siempre estuvieron presentes, su apoyo fue decisivo.

A mis compañeros y profesores de la Maestría en Música de la Universidad EAFIT quienes siempre estuvieron dispuestos a colaborarme.

CONTENIDO

	pag.
INTRODUCCIÓN	1
1. CONTEXTO MUSICAL EN LA ÉPOCA DE ADOLFO MEJÍA	4
2. ALGUNAS TEORÍA SOBRE EL ANÁLISIS DEL ESTILO MUSICAL	7
3. CONTRAPUNTO	12
4. TEXTURA ARPEGIADA	17
5. TEXTURA HOMOFÓNICA	23
6. PARALELISMOS ARMÓNICOS	27
7. POLITEXTURAS	29
8. EL BAJO	30
9. FORMA	35
10. ARMONÍA	48
10.1 EL CIFRADO ARMÓNICO USADO EN ESTE TRABAJO	48

10.2 ARMONÍA TRIÁDICA CONVENCIONAL	49
10.3 ACORDES DE QUINTA ABIERTA	55
10.4 ARMONÍA CUÁRTICA	56
10.5 <i>CLUSTERS</i>	56
10.6 RELACIÓN CROMÁTICA DE TERCERA	57
10.7 EL PEDAL	59
11. MELODÍA	62
12. CADENCIAS	69
12.1 CADENCIAS INTERMEDIAS	69
12.2 CADENCIAS TERMINALES	75
13. CONCLUSIONES	79
BIBLIOGRAFÍA	80

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

	Pag.
Ejemplo 1. Preludio 1, compases a 4	12
Ejemplo 2. Análisis shenkeriano, melodía del Preludio 1 (voz inferior)	13
Ejemplo 3. Análisis shenkeriano, melodía del Preludio 1 (voz superior)	13
Ejemplo 4. Pasillo 1, compases 35 a 39	14
Ejemplo 5. Pasillo 1, compases 35 a 39, análisis shenkeriano	14
Ejemplo 6. Pasillo 1, compases 48 a 50	15
Ejemplo 7. Pasillo 1, compases 49 y 50, análisis shenkeriano	15
Ejemplo 8. El burrito, compases 38 a 42	16
Ejemplo 9. El burrito, compases 38 a 42, análisis shenkeriano	16
Ejemplo 10. Apuntes 2, compases 39 a 48	17
Ejemplo 11. Apuntes 2, compases 39 a 43, análisis shenkeriano	17
Ejemplo 12. Preludio 1, compases 11 y 12	18
Ejemplo 13. Acorde voz intermedia del ejemplo 12	18
Ejemplo 14. Acorde voz inferior del pentagrama superior del ejemplo 12	18
Ejemplo 15. Preludio 1, compases 28 a 34	19
Ejemplo 16. Acordes utilizados en el ejemplo 15	19
Ejemplo 17. Preludio Fam, compases 81 a 87	20
Ejemplo 18. Acordes usados en el ejemplo 17	20
Ejemplo 19. Preludio 2, compases 1 a 8	21
Ejemplo 20. Preludio 3, compases 33 a 36	22
Ejemplo 21. Pincho, compases 1 a 8	22
Ejemplo 22. Preludio 3, compases 1 a 4	23

Ejemplo 23. Acorde del ejemplo 22	23
Ejemplo 24. Pasillo 2, compases 1 a 9	24
Ejemplo 25. Apuntes 2, compases 1 a 8	24
Ejemplo 26. Bambuco 1, compases 1 a 4	25
Ejemplo 27. Trini, compases 53 a 56	25
Ejemplo 28. Trini, compases 9 a 15	26
Ejemplo 29. Manopili, compases 17 a 20	26
Ejemplo 30. Vals infantil, compases 1 a 8	26
Ejemplo 31. Pasillo 3, compases 9 a 12	28
Ejemplo 32. El burrito, compases 46 y 47	28
Ejemplo 33. Pasillo 1, compases 1 a 7	29
Ejemplo 34. Pasillo 3, compases 1 a 8	30
Ejemplo 35. Preludio 1, compases 31 a 40	31
Ejemplo 36. Preludio 2, compases 2 a 6	31
Ejemplo 37. Preludio 3, compases 33 a 36	32
Ejemplo 38. Bajos de lo pasillos	32
Ejemplo 39. Bajos de lo pasillos	33
Ejemplo 40. Bajos de lo pasillos	33
Ejemplo 41. Bajo del Pasillo 4	33
Ejemplo 42. Bajos de los dos bambucos	33
Ejemplo 43. Apuntes 1, compases 11 a 15	35
Ejemplo 44. Preludio 1, tema del rondó	37
Ejemplo 45. Preludio 1, frase b	38
Ejemplo 46. Preludio 1, compases 17 a 27	39
Gráfica 1. Preludio 1, períodos A y B	39

Ejemplo 47. Preludio 1, compases 28 a 54	40
Gráfica 2. Relación de períodos y secciones hasta el compás 54	42
Ejemplo 48. Preludio 1, períodos D y E, compases 55 a 62	42
Ejemplo 49. Preludio 1, compases 63 a 79	43
Ejemplo 50. Preludio 1, compases 81 a 100	44
Ejemplo 51. Preludio 1, compases 101 a 114	46
Gráfica 3. Preludio 1, sección C	45
Gráfica 3. Preludio 1, forma total	47
Ejemplo 52. Pasillo 2, compases 1 a 9, análisis armónico	50
Ejemplo 53. Pasillo 4, compases 9 a 12, análisis armónico	50
Ejemplo 54. Preludio 1, compases 1 a 4, análisis armónico	51
Ejemplo 55. Preludio 3, compases 40 a 43, análisis armónico	52
Ejemplo 56. Manopili, compases 5 a 7, análisis armónico	53
Ejemplo 56 a. Manopili, compases 5 a 7, análisis armónico, otra versión	53
Ejemplo 57. Preludio 1, compases 1 a 14, análisis armónico	54
Ejemplo 58. Bambuco 2, compases 91 a 98	55
Ejemplo 59. Preludio 3, compases 1 a 4	56
Ejemplo 60. Preludio 3, acorde resultante en los compases 1 a 4	56
Ejemplo 61. Bambuco 2, compases 149 a 156	57
Ejemplo 62. El burrito, compases 72 a 78	58
Ejemplo 63. Pasillo 1, compases 12 a 15 y 35 a 38, análisis armónico	59
Ejemplo 64. Preludio 1, compases 63 a 70	60
Ejemplo 65. Preludio 2, compases 1 a 9, análisis armónico	61
Ejemplo 66. Improvisación, compases 1 a 8	62
Ejemplo 67. Preludio 1, melodía del tema, análisis del contorno	63

Ejemplo 68. Preludio 1, melodía, compases 55 a 58, análisis del contorno	65
Ejemplo 69. Preludio 2, melodía, compases 1 a 7	64
Ejemplo 70. Preludio 2, melodía, compases 1 a 7, análisis melódico	65
Ejemplo 71. Preludio 2, compases 33 a 36	65
Ejemplo 72. Acorde resultante de la melodía del ejemplo 73	66
Ejemplo 73. Preludio 3, melodía, compases 1 a 4	66
Ejemplo 74. Pasillo 1, melodía, compases 1 a 8, análisis del contorno	67
Ejemplo 75. Pasillo 2, melodía, compases 1 a 8	67
Ejemplo 76. Pasillo 3, melodía, compases 1 a 9	68
Ejemplo 77. Pasillo 3, melodía, compases 19 a 26	68
Ejemplo 78. Preludio 1, cadencia, compases 53 y 54	70
Ejemplo 79. Preludio 2, cadencia, compases 29 a 32	71
Ejemplo 80. Preludio 2, cadencia, compases 17 y 18	72
Ejemplo 81. Pasillo 4, cadencia, compases 48 a 59	72
Ejemplo 82. Bambuco 1, cadencia, compases 68 a 70	73
Ejemplo 83. Bambuco 2, cadencia, compases 27 y 28	74
Ejemplo 84. Preludio 1, cadencia, compases 111 a 114	75
Ejemplo 85. Preludio 2, cadencia, compases 53 a 62	76
Ejemplo 86. Bambuco 2, cadencia, compases 155 y 156	77
Ejemplo 87. El burrito, cadencia, compases 72 a 78	77
Ejemplo 88. Apuntes 2, cadencia, compases 63 a 67	78

RESUMEN

Este trabajo pretende determinar las técnicas de escritura utilizadas por el compositor colombiano Adolfo Mejía en la composición de sus piezas para piano. Esta es una tarea que requiere de una descripción analítica de los procesos y técnicas de composición utilizados; para ello se debe recurrir a los análisis armónico, formal, contrapuntístico y rítmico de estas obras. Este tipo de estudios está relacionado con el estilo de composición, para comprenderlo, es válido abordarlo de manera individual, ahondando en sus particularidades gramático-musicales y tratar de entenderlo desde lo inmanente, usando la partitura como objeto de estudio.

Palabras Claves: Adolfo Mejía – Piezas para piano – Estilo Musical – Análisis Formal – Análisis Armónico – Análisis Contrapuntístico – Análisis Rítmico – Algoritmos

INTRODUCCIÓN

En este trabajo se pretende determinar las técnicas de escritura utilizadas por el compositor colombiano Adolfo Mejía en la composición de sus piezas para piano. Ésta es una tarea que requiere de un análisis armónico, formal, contrapuntístico y rítmico de dichas obras.

La música de Adolfo Mejía es representativa de nuestro país, no sólo por su carácter nacionalista, sino también por su valor estético. Sus composiciones para piano tienen influencias del jazz y de las propuestas post-románticas e impresionistas con las que él tuvo contacto durante su educación musical. Bermúdez (1999) afirma que Adolfo Mejía es un pionero en el hecho de haber aplicado las técnicas propias de dichas escuelas, en composiciones que tienen elementos propios de la música regional colombiana.

Adolfo Mejía es un personaje importante para la nación colombiana, no sólo en el ámbito musical, sino también en el ámbito cultural en general. De esto dan cuenta las múltiples investigaciones que se han realizado sobre su vida y obra, las interpretaciones y grabaciones de su música y los homenajes y conmemoraciones que, bajo su nombre, se realizan.

La obra musical de Adolfo Mejía, aunque calificada de modesta en cantidad por algunos críticos e historiadores, es valiosa por su contribución al arte musical colombiano. Particularmente en sus piezas para piano, logra crear una integración entre técnicas de composición propias de escuelas académicas con elementos característicos de la música regional colombiana. Un análisis de los procedimientos compositivos con los que el autor logra dicho balance resulta relevante porque permite la comprensión de su escritura.

Para determinar las técnicas de escritura de un compositor, tal como se plantea en este trabajo, es necesario realizar análisis armónico, formal y contrapuntístico. Los análisis de este tipo están relacionados con los estudios de estilo, los cuales se puede abordar desde

diferentes puntos de vista; uno, muy general y que se enmarca en el campo de la estética, es el que acude a la contextualización histórica y a la descripción de las cualidades expresivas de la música. También se puede caracterizar un estilo a través de la comparación de un determinado lenguaje con el de otros autores para llegar así a la delimitación de escuelas o grupos. Estas tendencias en los trabajos sobre los estilos musicales, según Charles Rosen (1972), responden a una necesidad: generar un modo de comprensión.

Para comprender un estilo, también es válido estudiarlo de manera individual, ahondando en sus particularidades gramático-musicales y tratar de entenderlo desde lo inmanente, usando la partitura como objeto de estudio. En el análisis musical son importantes, claro está, los aspectos poiéticos y estésicos –composicionales y psicológicos- pero, para la delimitación de este trabajo, ellos serán dejados de lado en este caso. No se trata de negar las influencias de otros estilos de época o pertenecientes a una escuela determinada, sino, más bien, de realizar un estudio de la manera como un autor, en este caso Mejía, llega a la elaboración de piezas determinadas y evidenciar así cuáles son los mecanismos o técnicas que le permiten esa escritura.

En todo trabajo artístico, pueden encontrarse influencias de otros estilos. Los grandes íconos de determinada época o escuela creativa son, al menos en parte, el resultado de una búsqueda colectiva de un nuevo lenguaje renovado. Toda creación es el resultado de una recombinación de diferentes elementos y, en este sentido, no se trata de encontrar los aspectos originales que son propios del estilo del autor estudiado; más bien, lo que se pretende es describir sus procesos de escritura, exponer cuáles son los elementos estructurales de sus piezas para piano.

Este trabajo tiene como marco de referencia la llamada Teoría de la Información, cuyos postulados fueron introducidos en el análisis musical, principalmente, por Leonard Meyer (1996). Uno de los pilares de esta concepción consiste en la recolección y comparación de los símbolos que integran la obra. Para ello, se deben describir los recursos, procedimientos

y técnicas utilizados por el autor en la composición de sus piezas. Se trata de investigar si existen coincidencias que permitan identificar claramente la utilización de un lenguaje particular o si cada pieza, o algunas de ellas, fueron compuestas con procedimientos diversos. Las conclusiones en cuanto a este particular deben ser producto de operaciones comparativas. Estas conclusiones, permitirán un “modo de comprensión” de la manera como Mejía concibió estas obras y, siguiendo a Charles Rosen (1972), dicho modo de comprensión nos permitirá describir los elementos gramático-musicales utilizados en estas piezas en particular.

1. CONTEXTO MUSICAL EN LA ÉPOCA DE ADOLFO MEJÍA

Adolfo Mejía nació en Sincé (Sucre) en 1905 y murió en Cartagena en 1973. Su educación musical se inició en su entorno familiar, y más adelante, realizó viajes para estudiar en Nueva York y en Francia. Carlos Barreiro, Benjamín Yepes y Luis Carlos Rodríguez (2002) han sido algunos de sus biógrafos; la siguiente reseña está basada en su trabajo. Según ellos, la primera obra que compuso fue una pieza para piano llamada “Primicias”, que fue elaborada cuando apenas contaba con once años de edad. Desde niño, Mejía se destacó por sus habilidades musicales para el canto y la guitarra y a sus 18 años ingresó al Instituto Musical de Cartagena, donde recibió educación musical formal por algún tiempo. Mejía abandonó sus estudios en esta institución y se dedicó a participar en grupos de música popular como la Estudiantina Revollo, la Orquesta Eureka y la Jazz Band Lorduy. En este período de su vida, compuso música de estilo popular: porros, fandangos, chandés, bambucos y pasillos; así mismo, algunas piezas para banda. Durante su estadía en Nueva York, en 1930, formó el Trío Albéniz, con cuyos otros miembros, Terig Tucci y Antonio Francés, firmó un contrato con la *National Broadcasting Company* y realizó grabaciones para los sellos Columbia Gramophone Company y RCA Victor. En 1933 regresó a Colombia donde trabajó, en Bogotá, como bibliotecario de la Orquesta Sinfónica Nacional y como pianista en la emisora “Ecos del Tequendama”; formó un trío de guitarras y se presentó como director de la Orquesta Granadina de Hernando Rico Velandía. En el Conservatorio Nacional de Música, estudió piano con Gustavo Escobar Larrazábal, armonía y contrapunto con Jesús Bermúdez Silva e historia de la música con Andrés Pardo Tovar.

Barreiro y sus colegas afirman que, en 1938, Adolfo Mejía viajó a París gracias a una beca concedida por el gobierno colombiano. Allí trabajó en las orquestas de varias emisoras y fue estudiante de la *École Normale de Musique* donde fue discípulo de Nadia Bonnevillie y de Nadia Boulanger y, en Ville-Sur Mer, de Charles Koechlin entre 1939 y 1940. Su estadía en París se vio interrumpida por causa de la guerra y se dedicó a viajar por Brasil, Argentina y Estados Unidos. Los autores de este artículo sobre la vida y obra de Mejía

continúan hablando sobre sus actividades en la gestión cultural y académica y, al respecto, afirman que “en 1945 participó en la organización de la Sociedad Pro-Arte Musical, entidad que organizó los Festivales Musicales de Cartagena de Indias, que marcaron una época en la historia cultural del país” y que “de vuelta a Colombia, entre 1954 y 1957, trabajó como director de la orquesta del Instituto Musical de Cartagena, del cual fue subdirector en 1955 y profesor en diversas cátedras” (Barreiro, Yepes & Rodríguez, 2002, pag. 1).

Hay dos grandes fuerzas compositivas, aunque no las únicas, que confluyen en la época en que vivió Mejía; una de ellas es la música colombiana¹, la segunda está constituida por las tendencias estilísticas de la música de tradición escrita del siglo XX. En cuanto a la música colombiana, varios de los autores de esa época se interesaron en componer en el estilo de la llamada música de salón, estilo que había comenzado a desarrollarse durante la mitad del siglo XIX y que después fue adquiriendo tintes nacionalistas. Mucha de esta música se escribía para piano e incluía diferentes tipos de danzas, unas europeas y otras colombianas o latinoamericanas. Una de las particularidades más usuales de este estilo es que, en su mayoría, se trata de piezas homofónicas con ritmos arquetípicos que generalmente se realizan mediante bajos acompañantes. Otra característica es que su lenguaje armónico es básicamente tonal y están escritas en formas convencionales nacidas antes del siglo XVIII. Mejía no se apartó de esta tendencia y se adentró en la escritura de este tipo de obras para piano, pero incluyó, en algunas de ellas, otras técnicas de composición distintas de las tradicionales.

En cuanto a las tendencias de composición de la música del siglo XX, se puede decir que Mejía recibe un legado muy amplio de técnicas y procedimientos. En el desarrollo de la composición musical, siempre se ha intentado desequilibrar los cánones vigentes, pero dichos cánones no desaparecen y se siguen cultivando o se transforman y se enriquecen. En el romanticismo, comenzó una ampliación del sistema tonal hasta

¹ Mejía tuvo contacto con la música colombiana académica y popular (andina tradicional y la música bailable).

llegar a convertirse en uno sólo: el sistema mayor - menor o tonalidad extendida. Por otro lado, también se exploraron relaciones plagales, donde la subdominante asume un papel de tensión con necesidad de resolución a la tónica. Con respecto a las dominantes, éstas no resuelven de manera convencional sino que se dirigen hacia otras disonancias, no obstante la tonalidad permanece tácita. Aunque la armonía basada en la superposición de terceras se ha mantenido hasta nuestros días, hubo cambios; éstos tuvieron que ver con la ampliación del número de terceras superpuestas y con la relación entre los acordes dentro de las progresiones. Otras propuestas se han dirigido hacia el abandono del sistema tonal, de las cuales, la más radical fue el dodecafonismo. Pero además, también se experimentó con el alejamiento de la armonía triádica y entonces se organizaron sonoridades que eran el resultado de apilar los sonidos según otros intervalos diferentes de la tercera; en este caso, cuartas, y, por defecto, quintas y segundas, las últimas de las cuales producen los llamados agregados o *clusters*. Otro recurso, producto de la creatividad de los compositores del siglo XX, fue el uso de la armonía en función rítmica; particularmente los *clusters* se prestan para este objetivo debido a su sonoridad percutiva. Kostka (1990) resume los recursos de composición de la música del siglo XX de la siguiente manera:

La armonía tradicional y las progresiones basadas en el círculo de quintas que vienen asociadas con ella, sobrevivieron en varios tipos de música popular así como en una pequeña porción de la música “clásica” del siglo XX. Aparte de lo anterior, la progresión armónica perdió relevancia en una era sin vocabulario armónico común y sin ninguna teoría de construcción de acordes que haya sido aceptada de manera general. La pérdida de interés en la dimensión vertical se ve expresada en el contrapunto lineal, en el cual los “acordes” en realidad parecen ser simplemente simultaneidades creadas por una relativamente incontrolada relación entre líneas independientes.

La mayoría de la música “seria”, al menos después de unas pocas décadas al iniciar el siglo (XX), había sido, bien neotonal, bien atonal. La música neotonal, bien sea triádica o no triádica, tenía que depender de otros

métodos diferentes a la progresión V₇ - I para establecer la tonalidad. Estos métodos incluyen recursos como el punto de pedal y *ostinato*, acentuación (métrica, agógica o dinámica), y ubicación formal. Las melodías aquí jugaban un papel más importante en determinar la tonalidad que como lo hacían en el caso de la música tonal.

Otros desarrollos en la tonalidad del siglo XX (*twentieth-century tonality*) incluyen: politonalidad, con el empleo de dos o más centros tonales de manera simultánea; atonalidad, con la elución de un centro tonal; y pandiatonalismo, con el uso de una escala diatónica en un estilo neotonal.

(Kostka, 1990, pag.115)

Con respecto al ritmo, la polimetría y las cifras no convencionales de compases fueron dos de los aspectos más relevantes de esta música. Como se evidenciará en los análisis que hacen parte de este trabajo, Mejía parece haber tendido conocimiento de varias de las técnicas mencionadas anteriormente.

2. MARCO TEÓRICO: ALGUNAS TEORÍAS SOBRE EL ANÁLISIS DEL ESTILO MUSICAL

En la formulación de las teorías del estilo, se pueden determinar tres grandes corrientes de pensamiento: 1) El análisis básico, donde se formulan definiciones de un estilo musical particular mediante el estudio de la aplicación que hace el compositor de los principales elementos de la música (ritmo, armonía, contrapunto, etc)²; 2) La crítica del estilo, que tiene que ver con una contextualización histórica y con aspectos

² En la “Tabla de Contenidos” del libro donde se publica el análisis del estilo de Palestrina realizado por Knud Jeppesen (1970), se puede observar el siguiente orden: 1) Fundamentos del estilo: Condiciones temporales, Ritmo, Modos, Tratamiento del texto; 2) El Estilo de Palestrina: Melodía, Armonía, Disonancia, Fases del tratamiento de la disonancia, Disonancia como un fenómeno secundario, Disonancia como un fenómeno primario, Disonancia como un medio de expresión poética.

formales y filosóficos; y 3) La sistematización del estilo, en la que se aplican técnicas de recolección de datos y que tiene como fundamento las llamadas Teorías de la Información.

Al revisar la literatura sobre el análisis del estilo se pueden encontrar los diversos enfoques determinados en el párrafo anterior. Las propuestas de Miguel A. Roig-Francolí (2003) y Jan LaRue (2004) coinciden en muchos aspectos. Los dos aducen que, para determinar el estilo musical, se debe acudir al análisis de los principales elementos de la música: el ritmo, la dinámica, la melodía, la armonía y la forma. En un plan total de análisis del estilo, La Rue propone tres puntos principales por tratar. Estos consisten en antecedentes, observación y evaluación. En cuanto a los antecedentes, este autor afirma que se debe realizar una contextualización histórica. En el punto de observación, el análisis se debe enfocar en tres dimensiones: grandes, medias y pequeñas. A los diferentes elementos de la música (sonido, armonía, melodía y ritmo), él los llama “elementos contributivos”. Otro aspecto que se debe estudiar dentro de este punto tiene que ver con el “crecimiento”. El concepto de crecimiento lo define como “el resultado de los cuatro elementos anteriores”. En éste se combinan dos facetas: fuentes de movimiento y fuentes generadoras de la forma. Las fuentes de movimiento están relacionadas con los grados de variación y la frecuencia de cambio. Las fuentes generadoras de la forma consisten en la articulación, las opciones de continuación (recurrencia, desarrollo, respuesta o interdependencia y contraste), los grados de control (conexión, correlación y superrelación) y las formas convencionales.

Roig-Francolí establece varios cuestionarios que indagan sobre los diferentes elementos que determinan el estilo musical. Para él, estos elementos se pueden clasificar de la siguiente manera: 1) Ritmo, métrica y tempo; 2) Melodía; 3) Armonía y ritmo armónico; 4) Tonalidad; 5) Textura; 6) Forma y crecimiento formal; 7) Dinámica y 8) Timbre e instrumentación. En las preguntas referidas al ritmo, se trata de encontrar si existen patrones variados o contrastantes, si se presentan motivos rítmicos y encontrar todas las indicaciones que alteren o modifiquen la regularidad.

Con respecto a la melodía, las preguntas también indagan sobre la presencia de patrones y motivos, sobre el contorno, interválica y la función de las melodías en la forma. Con respecto a la armonía se busca determinar qué tipo de lenguaje usa el compositor, si es tonal, modal, atonal etc. También se pregunta sobre la función de la armonía con respecto a la forma y sobre el grado de disonancia; el ritmo armónico también se debe tener en cuenta en este punto del análisis. En el punto “tonalidad”, se hacen preguntas muy parecidas a las del punto “armonía”. Al indagar sobre la textura, se trata de encontrar si es contrapuntística u homofónica y definir las características de dicho contrapunto u homofonía. Las últimas preguntas buscan encontrar los recursos relacionados con la dinámica y la orquestación usados por el compositor.

Leonard Meyer (1996) presenta una aproximación de un nivel conceptual más profundo. En su libro *Style and Music – Theory, History, and Ideology*, este autor afirma que dicho estilo “consiste en la replicación de patrones, bien sea en el comportamiento humano o en los artefactos producidos por el comportamiento humano, siendo esto el resultado de una serie de elecciones realizadas dentro de un conjunto de restricciones” (pag.3). Según Meyer, un compositor conoce un lenguaje que ha heredado de sus antecesores y tiene arraigado, de manera consciente o inconsciente, un conjunto de patrones propios de ese lenguaje, pero es la libertad de elegir la combinación de esos patrones lo que le permite configurar un estilo propio. Pero no sólo es la oportunidad de decisión sobre este lenguaje lo que caracteriza un estilo; también lo son las desviaciones que un autor pueda realizar del mismo. En este sentido, existen rasgos que son semejantes y otros que se alejan de la similitud. La definición de un estilo entonces puede expresarse, después de formular alguna hipótesis, como la tensión entre el lenguaje conocido y las desviaciones realizadas por el compositor, en relación con algún marco de restricciones.

Con respecto a lo que Meyer llama restricciones, el autor afirma que éstas no son fácilmente identificables debido a que, generalmente, son tácitas y se aprenden en la experiencia. Dichas restricciones han sido usadas de manera indiscriminada en

diferentes niveles: para describir el estilo de un autor, de un movimiento particular e, incluso, para describir el estilo de una cultura. Por esta razón, Meyer propone una jerarquización de esas restricciones y las divide en leyes, reglas y estrategias. Las leyes son universales, no están determinadas por la cultura. Las reglas, por el contrario, son intraculturales. Las estrategias, según este autor, se encuentran dentro de las reglas. Mientras las reglas son finitas, las estrategias usadas para aplicar esas reglas pueden ser ilimitadas.

Uno de los aportes centrales en la disertación de Meyer lo acerca a las teorías de la información. Afirma que el estilo se fundamenta esencialmente en la “replicación de patrones” y que “el análisis del estilo comienza con la clasificación” de esas repeticiones, pero la definición de un estilo no consiste en la compilación de características que sirven como identificadores o marcas: “el análisis del estilo es más ambicioso. Busca formular y probar hipótesis que expliquen por qué los rasgos que se llegaron a encontrar como característicos de algún repertorio – sus patrones melódicos replicados, agrupaciones rítmicas, progresiones armónicas, texturas, timbres y demás – encajan, se complementan unos con otros”(ibid., pag. 43). Para Meyer, los resultados estadísticos productos de la comparación de los diferentes rasgos de una música determinada son parte importante del análisis del estilo, pero también los son las relaciones presentes entre ellos.

Las teorías formuladas por Meyer han influido en las investigaciones existentes dentro del campo del desarrollo de la Inteligencia Artificial. Dichas investigaciones están dirigidas a lograr que los computadores sean capaces de componer música. Uno de los pioneros en esta área es el científico David Cope, quien ha logrado que un programa sea capaz de sintetizar un estilo determinado y producir una composición que contiene las características de este estilo. Para alimentar con datos e instrucciones este programa, el investigador ha identificado una serie de componentes dentro de la música que son claves para poder modelar un estilo particular. Estos componentes se pueden resumir de la siguiente forma: a) Niveles de tensión en el discurso (este punto

hace referencia a la lógica entre tensión y resolución que usa el compositor en su discurso musical. B) Firmas (*Signatures*), que tienen que ver con patrones o giros que son recurrentes en las distintas piezas o dentro de cada una de ellas. C) Heraldos (*Earmarks*), que hacen referencia a aquellos pasajes musicales que anuncian cambios en el discurso o algún evento musical importante que va a suceder. D) Conectores (*Unifications*), que consisten en los pasajes que sirven de transición entre ideas musicales.

Parafraseando la idea de María Nagore (2004) se puede concluir entonces que una obra musical, para su análisis, puede ser concebida de tres maneras principales: 1) “como algo autónomo, como “artefacto” o “texto”, habitualmente fijado en la partitura (por el compositor o por un transcriptor, en el caso de la música de tradición oral)” (ibid., pag. 3), en su estado inmanente; 2) como algo versátil, que proviene de un proceso y 3) como algo que se concreta a través de la percepción. La primera manera de entender una pieza musical corresponde a los planteamientos que se consideran formalistas y estructuralistas (Nagore, 2004). Los trabajos producidos por este tipo de análisis, tratan de explicar y determinar cuáles son los aspectos formales y estructurales contenidos en la obra. Nagore (2004) afirma que, para realizar estos análisis, se realizan segmentaciones, recuento de elementos que se repiten o que varían y reducciones. Las corrientes analíticas que se pueden agrupar dentro de este pensamiento incluyen: “el análisis schenkeriano, la *set-theory* aplicada al análisis musical, el análisis paradigmático y otros tipos de análisis semiológico, así como el análisis del estilo musical. El “significado” de la obra derivaría de la coherencia interna de sus componentes y el trabajo analítico consistiría en desvelar esa coherencia. Esta concepción ha sido predominante en el siglo XX y todavía hoy continúa teniendo mucha fuerza” (Nagore 2004, pag. 3).

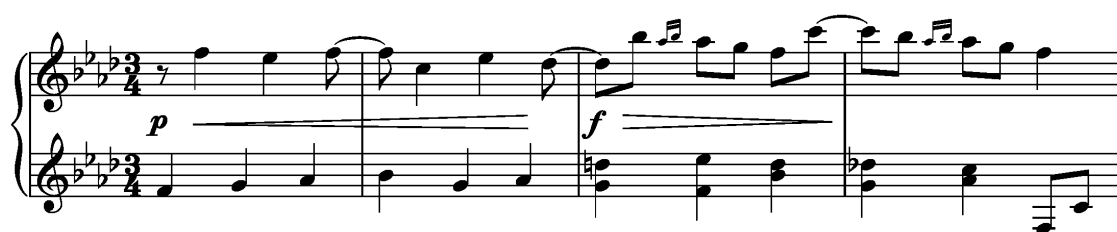
Como se afirmó anteriormente, no se desconoce la importancia de los análisis de corte filosófico ligados a la estética, o de los que están relacionados con la psicología y que exploran el campo de la percepción pero, por razones de delimitación de la propuesta

que aquí se presenta, se ha decidido concebir las piezas en su contenido inmanente y explorar la riqueza de los recursos gramático-musicales utilizados por Mejía en su composición. A continuación, se realizarán entonces los diferentes análisis de esos elementos musicales incluidos en las técnicas de escritura melódica, contrapuntística, armónica y formal.

3. CONTRAPUNTO

El primer preludio, en fa menor, comienza con una sección de textura contrapuntística (ejemplo 1). La técnica contrapuntística empleada en dicha sección tiene características convencionales, en el sentido de que usa elementos típicos como, por ejemplo, el movimiento contrario; o líneas que usan como estructura fundamental una escala o un arpeggio; o bien, el desplazamiento rítmico (contrapunto sincopado) y, por supuesto, la independencia de las voces. Sin embargo, el tratamiento de la disonancia no responde a las técnicas renacentistas o barrocas.

Ejemplo 1



En el ejemplo 2, se analiza la estructura de la voz inferior; ésta se mueve dentro del primer tetracordio de la escala de Fa menor. La voz superior dibuja un descenso entre FA y RE bemol y un tetracordio, también descendente, entre SI bemol y FA (ejemplo 3). En los gráficos que se muestran abajo, se pueden ver estas configuraciones melódicas; las notas con corchete representan bordantes³ o escapadas (llamadas

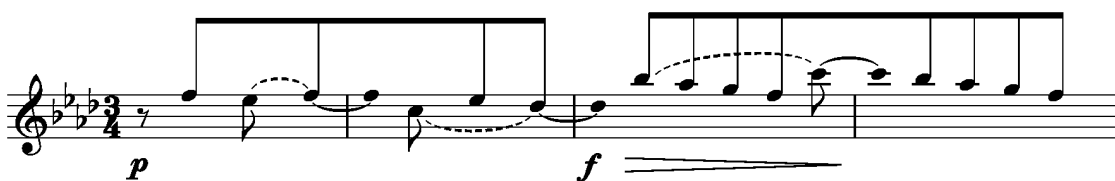
³ El término bordante aparece explicado por Yepes y sus colegas (2011) de la siguiente manera: ““En el fenómeno de *bordado* (francés *broderie*) o *bordadura*, con desviación por grado y retorno también por grado, entre una nota y su repetición

vecinas incompletas por algunos autores estadounidenses), las ligaduras entrecortadas (----) indican la nota con la que están relacionadas dichas bordantes y las ligaduras punteadas, representan saltos dentro de un arpeggio. En el ejemplo 2, la octava en la nota final indica el cambio de registro.

Ejemplo 2



Ejemplo 3



Otro ejemplo en el que se puede observar un manejo contrapuntístico es el pasaje que está entre los compases 35 y 39 del Pasillo N°1 en Re mayor (ver ejemplo 5). La estructura principal para la composición de estos compases es el arpeggio; en los cuatro primeros, se conforma uno de Sib mayor. En la voz superior, el MI bemol y el DO, presentes en la escala descendente inicial, pueden interpretarse como apoyantes⁴ del RE y el SI bemol, respectivamente. El MI bemol y el SOL del segundo compás actúan como *cambiatas*. En el tercero y cuarto compases de este pasaje, en la voz superior, se puede identificar un arpeggio de Do menor, en el que el SI natural puede considerarse una nota cordal con respecto al bajo, pero linealmente, es posible concebirla como una bordante incompleta del do.

(bordada), llamaremos a la nota actriz característica bordante (b) o vecina (inglés *neighbor note*, alemán *Nebennote*) (pag.30).

⁴ Una nota apoyante es la nota que está ubicada en el acento en el fenómeno apoyatura (Yepes, 2011).

En la voz inferior, segundo y tercer compases, al igual que en la voz superior, también se dibuja un arpeggio de Sib, con el SOL como bordante del FA, un MI bemol de paso y las notas RE y FA como saltos cordales.

El tratamiento de las disonancias, en este segmento, es libre; no son resueltas de manera convencional. Por ejemplo, la segunda mayor que se forma en la primera corchea del segundo compás es sucedida por una cuarta. En el quinto compás de este pasaje, en la cuarta corchea, se presenta un intervalo de séptima mayor, al que sigue una cuarta justa y luego una segunda mayor que va hacia una séptima menor. Sin embargo, el hecho de que alguna de las voces se mueva por grado conjunto y el respaldo de la arpegiación, hacen que su sonoridad se suavice un poco. El cuarto y el quinto compases tienen como base un arpeggio de Do menor; en la voz superior, un SI becuadro es bordante del DO, y Re y Fa están como notas de paso. En la voz inferior de estos mismos compases, el DO y el Mib son saltos cordales, mientras que el Sib es una nota de paso entre las notas DO y LA.

Ejemplo 4



Ejemplo 5



En el penúltimo compás de este mismo pasillo, también se presenta el uso de técnicas de contrapunto. El compás que lo antecede es de textura homofónica y el compositor consigue variedad mediante el cambio a textura contrapuntística.

Ejemplo 6



Tal como se puede observar en el ejemplo 7, este fragmento está basado en un arpeggio del acorde de La7, el SI natural es una *cambiata*, el FA# y el RE actúan como apoyantes de paso. La resolución de este acorde es “académica”, con el séptimo grado que resuelve al octavo; el cuarto, al tercero y el quinto, al primero. La sucesión de sextas paralelas es una técnica que es típica del contrapunto del siglo XVIII.

Ejemplo 7

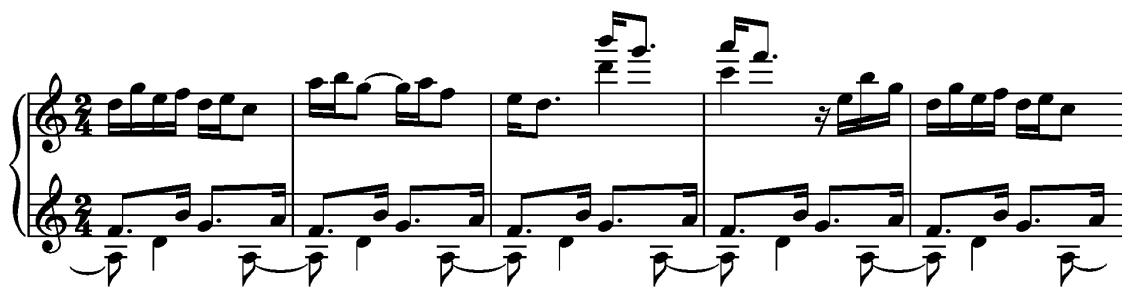


Otro caso de contrapunto se presenta a partir del compás 38 de “El Burrito” (ejemplo 8). Este pasaje se puede analizar como un caso de uso de melodía compuesta⁵. En el ejemplo 9, se puede evidenciar la existencia de dos líneas en la voz superior del

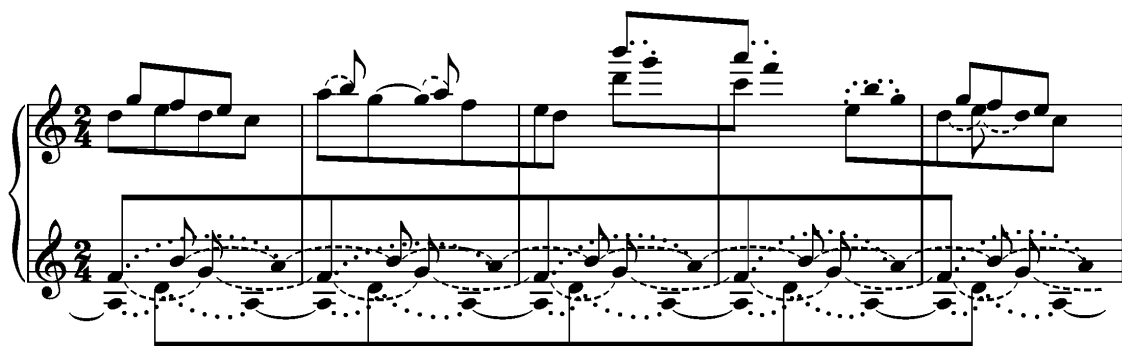
⁵ La melodía compuesta es una línea melódica que es producto de un contrapunto de dos o más voces. Esta técnica es usada en muchas composiciones para instrumentos melódicos, que no tienen la posibilidad de tocar las dos voces al tiempo; entonces las partes se separan y forman una única línea.

primer compás, así como en el último. En el acompañamiento, en la parte inferior, conviven dos líneas a manera de *ostinato*; la inferior se mueve dentro de un intervalo de cuarta justa, la voz del medio es un FA bordado con un SOL y la voz superior es un LA bordado con un SI, todo esto dentro de una armonía de Sol con 9ª.

Ejemplo 8



Ejemplo 9



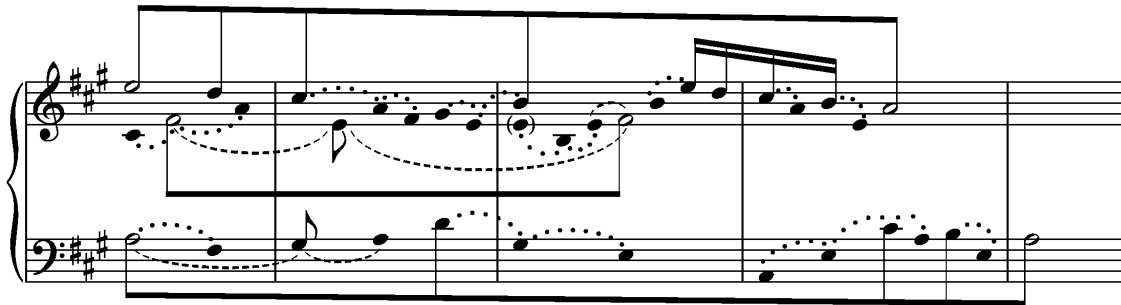
A partir del compás 39 de “Apuntes 2,” (ejemplo 10), se presenta un pasaje que tiene como estructura básica, en su parte superior, una escala parcial descendente entre MI y LA, tal como se muestra en el ejemplo 11. La parte inferior se puede analizar como un salto de cuarta desde la nota LA a un Re y un posterior descenso con retorno al LA. La voz inferior, en la parte superior, tiene como fundamento un movimiento de bordado entre FA y MI. En el cuarto compás de la voz superior se presenta una

elaboración interna de la escala descendente; esa misma línea ahora se presenta con una disminución rítmica.

Ejemplo 10



Ejemplo 11



4. TEXTURA ARPEGIADA

En las piezas para piano de Adolfo Mejía, la textura arpegiada o estilo *brisé* es más característica de los preludios. En algunos casos, aparece en combinación con técnicas de contrapunto, como en el pasaje del Preludio 1 que se muestra en el ejemplo 12. En otras ocasiones, sólo se trata de la arpegiación de acordes, es decir, la armonía convertida en melodía.

En el primer compás (compás 11 en la partitura) del ejemplo 12, en el pentagrama superior aparecen dos líneas melódicas y, luego, una voz intermedia arpeggia un acorde de Sib aumentado con séptima mayor (ejemplo 13). Esta textura es compleja gracias a la coexistencia de melodía y textura arpegiada. En el siguiente compás, en la voz inferior del pentagrama superior y a partir del segundo pulso, se arpeggia un acorde de Re 7 con la 5ª bemol (ejemplo 14).

Ejemplo 12



Ejemplo 13



Ejemplo 14



Entre los compases 28 y 34 (ejemplo 15), encontramos un pasaje en el que el tratamiento de la textura arpegiada es mucho más simple. Sobre dos motivos ritmo-melódicos, presentes en el pentagrama inferior, se realizan arpeggios de armonías

pluscuamtriádicas⁶. El primer motivo, conformado por saltos de quinta, hace parte de la armonía; el segundo motivo tiene características más melódicas y su ritmo, consistente en una blanca y dos corcheas, se convierte en un *ostinato*.

Ejemplo 15



En el ejemplo 16, se muestran los diferentes acordes utilizados en este pasaje. Se puede observar un acorde de Mi mayor con 9^a mayor, otro de Mi mayor con 11^a, 9^a mayor y 5^a bemol; otro acorde de Re mayor con 9^o mayor; un cuarto acorde de La menor con 9^a mayor y el último acorde de este ejemplo que consiste en un Mi bemol con 7^a mayor.

Ejemplo 16



⁶ El término “pluscuamtriádica” hace referencia a aquella armonía tonal basada en los acordes de cuatro notas o más, formados con terceras superpuestas (Yepes, 2011).

En el ejemplo 17, se muestra un pasaje que comienza en el compás 81 del Preludio en Fa menor; aquí también se presenta la arpegiación de acordes pluscuamtriádicos, pero la técnica es diferente porque se usa el movimiento contrario entre la parte inferior y la superior.

Ejemplo 17



El ejemplo 18 muestra los acordes usados en este pasaje. El primero y segundo compases de este ejemplo arpegian un acorde de La bemol aumentado con 9ª mayor; en el tercer compás, se presenta un acorde de La bemol mayor con 9ª aumentada; en el cuarto compás, se trata de un acorde de Do aumentado con 7ª mayor; el acorde del quinto compás es un Mi mayor con 7ª disminuida y 9ª mayor; en el sexto compás, se elabora una armonía de Mi7 con 9ª mayor y el último compás de este ejemplo dibuja un acorde de Re7 con 9ª mayor.

Ejemplo 18



El segundo preludio está compuesto, casi en su totalidad, con textura arpegiada. Un punto para resaltar es el uso de una técnica que consiste en alargar dos notas del arpeggio en el pentagrama inferior; de esta manera, se logra crear un *ostinato* que sirve como bajo acompañante.

Ejemplo 19



Esta técnica de resaltar ciertas notas dentro de un arpeggio, alargando algún miembro del acorde, también es utilizada en el tercer preludio en Reb mayor, a partir del compás 33 (ejemplo 20).

Ejemplo 20



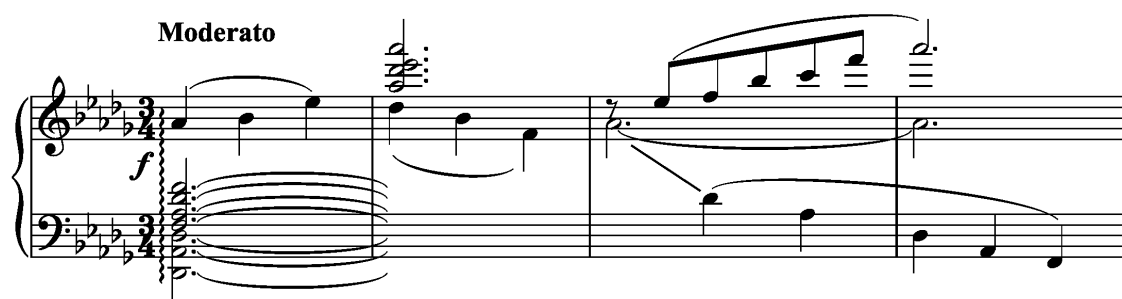
En el ejemplo 21, se muestra el comienzo de la danza “Pincho”; la textura arpegiada es usada aquí como acompañamiento, pero también a manera de puente (conector) entre las líneas melódicas.

Ejemplo 21



En el comienzo del Preludio Nº 3 en Re bemol mayor (ejemplo 22), la técnica de arpegiación se usa para generar líneas melódicas mediante la separación rítmica de los miembros de un acorde y también para lograr ambientes sonoros con el uso del pedal. La sonoridad total que se configura en este pasaje sugiere una armonía cuártica (ejemplo 23).

Ejemplo 22



Ejemplo 23



5. TEXTURA HOMOFÓNICA

La melodía con acompañamiento o textura homofónica aparece claramente en el comienzo del Pasillo Nº 2 en Re mayor. Los acordes de la mano izquierda aparecen figurados con el patrón rítmico típico del pasillo. La melodía, en principio, es una sola línea pero luego adquiere un tratamiento a la manera de coral estrecho (rango de voces femeninas), convirtiéndose en una especie de “melodía gruesa”.

Ejemplo 24



En la pieza “Apuntes 2”, en el comienzo (ejemplo 25), se puede observar una textura de coral, que está muy relacionada con la homofónica; después del cuarto compás, se retoma dicha homofonía; una serie de acordes acompaña una melodía realizada con ritmos de semicorcheas.

Ejemplo 25

El ejemplo 26, se muestran los cuatro primeros compases del Bambuco 1 en Si menor, donde se puede observar otra técnica de uso de la textura homofónica. Ésta consiste

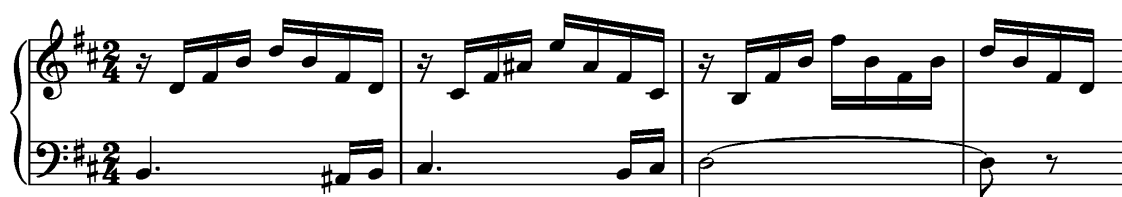
en la figuración de un acorde que sirve como patrón de acompañamiento. La melodía es reforzada con un intervalo de tercera.

Ejemplo 26



En la danza llamada “Trini”, Mejía también recurre a la textura homofónica; en este caso, una serie de arpeggios en la mano derecha sirve como acompañamiento de una melodía que se halla en el registro grave del piano. En el ejemplo 27, se muestra este pasaje que se encuentra a partir del compás 53.

Ejemplo 27



Otros ejemplos de textura homofónica se observan en los ejemplos 28, 29 y 30, correspondientes a pasajes de las obras “Trini”, “Manopili” y “Vals Infantil”, respectivamente. En estos fragmentos, las melodías son armonizadas con acordes que se prolongan durante un compás o dos, de manera sostenida o de manera reiterada en cada pulso. En el ejemplo correspondiente al “Vals Infantil”, se interrumpe el ritmo de Vals con una síncopa.

Ejemplo 28

Two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody in the treble clef is marked *fff* and features a series of eighth-note runs. The bass clef provides a harmonic accompaniment with sustained chords and a few moving lines. The second system continues the piece, showing further development of the melodic and harmonic themes.

Ejemplo 29

A musical score for a piano piece in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef is marked *p* and features a series of eighth-note runs. The bass clef provides a harmonic accompaniment with sustained chords and a few moving lines.

Ejemplo 30

A musical score for a piano piece in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef is marked *p* and features a series of eighth-note runs. The bass clef provides a harmonic accompaniment with sustained chords and a few moving lines.

6. PARALELISMOS ARMÓNICOS

A partir del compás 10 del Pasillo N°3 en Re mayor (segundo compás del ejemplo 31), la melodía se refuerza con acordes que se mueven de forma paralela. Kostka (2004) llama a esta técnica "paralelismo cordal" (*chordal parallelism*) y afirma que es un desarrollo muy importante en la música del siglo XX. En la música tonal de periodos anteriores hay casos de paralelismos aceptados, uno de ellos es el fabordón. El mismo autor explica los paralelismos que son típicos de esa música:

El uso de triadas en primera inversión que se mueven de forma paralela era un recurso compositivo aceptado en la música tonal, en muchos casos servía como conexión entre dos acordes principales y, en otros, como un medio para engrosar una melodía. En este tipo de textura a tres voces se producían terceras y cuartas paralelas, pero no quintas u octavas. Otros casos de paralelismos armónicos incluían acordes disminuidos con séptima y, de manera menos frecuente, acordes semidisminuidos.

(Kostka, 1990, pag.90)

Los compositores del siglo XX tuvieron en cuenta cada vez menos las restricciones en el uso de paralelismos de intervalos perfectos y se apartaron de las maneras típicas de resolución de las disonancias. Los paralelismos armónicos que producen quintas y octavas paralelas también se usan en el Jazz, en cuyo contexto lo llaman "voicing"; en los textos de técnicas de orquestación, es llamada "planing". Es una melodía gruesa que sirve para reforzar la sonoridad de una línea. En el pasaje del ejemplo 31, dicha línea es acompañada con un bajo rítmico en la voz inferior y con una serie de arpeggios en la voz intermedia. Los acordes no realizan un desplazamiento exacto, a lo que De La Motte (1989) llama "Mixtura Real" y que produciría quintas paralelas; en este caso subsiste una conducción de las voces que se encuentran entre las octavas y para ello se realizan diferentes distribuciones de sus partes. Tomando en cuenta únicamente el

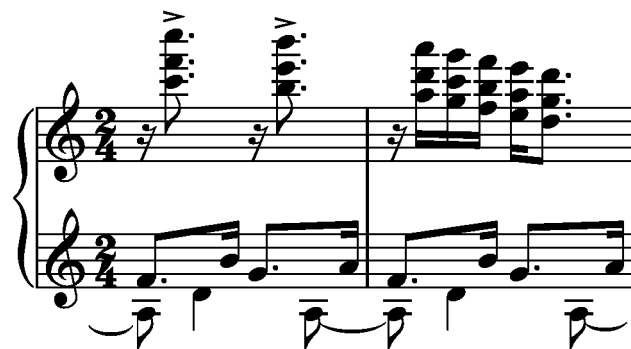
pentagrama superior, el primer acorde es una triada en fundamental, mientras el segundo es un acorde en segunda inversión al que le sigue uno en primera inversión y así sucesivamente; este tratamiento corresponde a una “Mixtura de Encuadre” (De la Motte, 1989).

Ejemplo 31



En el ejemplo 32, se muestran los compases 46 y 47 de la pieza llamada “El Burrito”; aquí se puede observar otro ejemplo de melodía gruesa conformada por los intervallos de cuartas, octavas y quintas. En este fragmento sí se producen los paralelismos de quintas.

Ejemplo 32

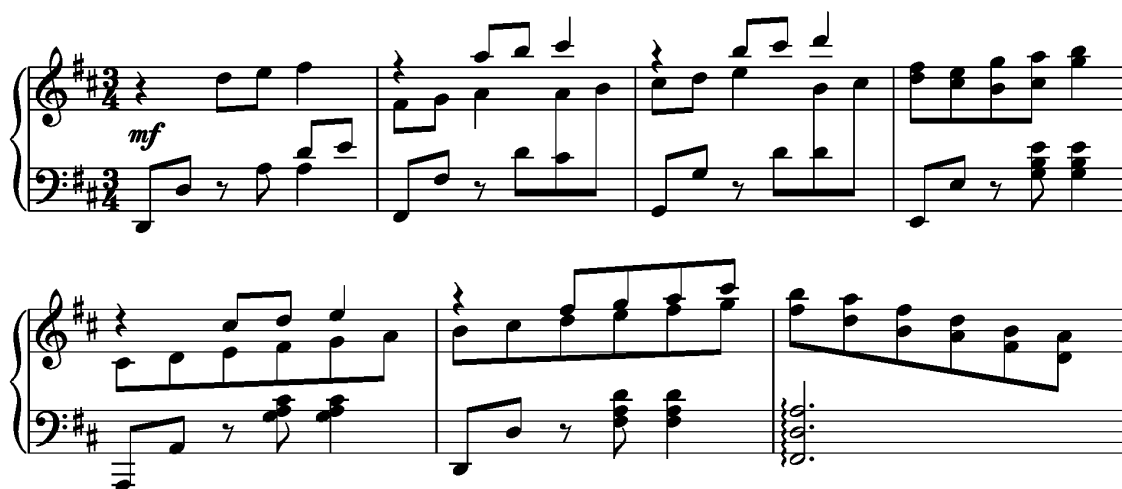


7. POLITEXTURAS

En la mayoría de las piezas, hay momentos en que las diferentes texturas se combinan; es así como conviven técnicas de contrapunto, homofonía y textura arpegiada en un mismo fragmento.

En el ejemplo 33 (Pasillo 1 en Re Mayor), hay una línea melódica que sobresale, un bajo con el patrón rítmico característico del pasillo que la acompaña y un contrapunto en la voz intermedia.

Ejemplo 33



El ejemplo 34 corresponde a los primeros compases del Pasillo Nº 3 en Re mayor; este pasaje también está compuesto por una textura compleja que involucra varias técnicas. En la voz superior, se presenta una melodía elaborada con la técnica de melodía gruesa; en la voz interior, hay otra melodía que está reforzada con otra melodía paralela, básicamente a distancia de una tercera. Por último, esas melodías se encuentran sustentadas con un bajo rítmico. La politextura de este pasaje tiene, además, un tratamiento contrapuntístico.

Ejemplo 34



8. EL BAJO

Para entender el estilo de composición de estas piezas, es necesario tener en cuenta los diferentes patrones de bajo acompañante con las que se armonizan algunas de ellas.

La ilustración de abajo (ejemplo 35), hace parte del Preludio N° 1 (compases 31 a 40). Aquí se puede ver cómo un bajo realizado con ritmo de blanca y dos corcheas, se repite a manera de *ostinato*; éste es un bajo que no sólo sirve de soporte armónico, sino que también tiene un valor rítmico-melódico.

Ejemplo 35

Example 35 is a piano score in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system consists of five measures. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the first measure. The second system also consists of five measures. It begins with a tempo change to **A tempo**. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamic markings include *p* (piano), *rit.* (ritardando), and *cresc.* (crescendo) in the final measures.

En el ejemplo 36, se muestra otro caso de bajo rítmico, esta vez acompañante de la melodía del Preludio N° 2 (compases 2 a 6). Este bajo consiste en una blanca y una negra que se repite de manera constante y está presente en casi toda la pieza; los intervallos que lo componen cambian de acuerdo con el transcurso armónico.

Ejemplo 36

Example 36 is a piano score in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system consists of three measures. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second system also consists of three measures. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a steady accompaniment. The score shows a consistent rhythmic pattern in the left hand, consisting of a half note and a quarter note, which changes intervals according to the harmonic progression.

La sección comprendida entre los compases 33 y 70, del Preludio N° 3, tiene como sustento armónico y rítmico un bajo que consiste en una blanca con puntillo que se repite de manera constante (ejemplo 37).

Ejemplo 37

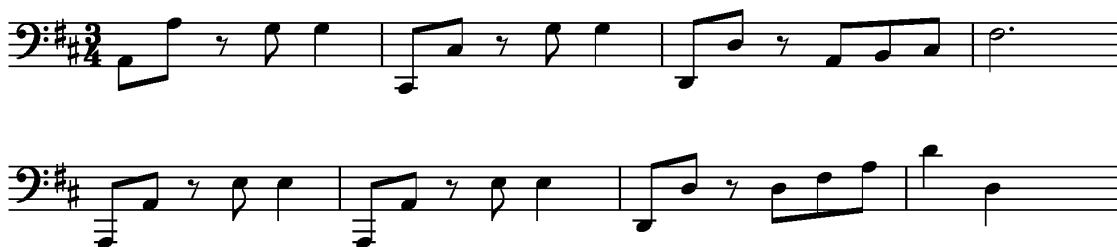


Los bajos de los tres primeros pasillos responden al patrón típico que se usa para el acompañamiento de este género; los ejemplos 38, 39 y 40 corresponden a dichos pasillos.

Ejemplo 38



Ejemplo 39

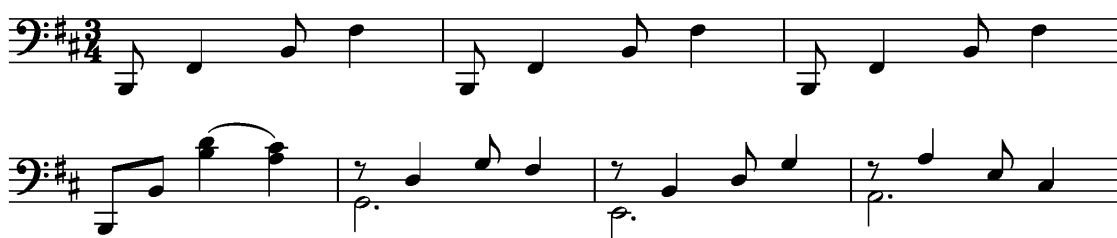


Ejemplo 40



En el bajo del pasillo N°4 (ejemplo 41), ya no se presenta el silencio de corchea, sino una síncopa con una negra completa. A partir del compás seis, la primera nota del patrón rítmico se sostiene para prolongarse en una blanca con puntillo.

Ejemplo 41



Los bajos de los dos bambucos muestran una mayor variedad de patrones rítmicos; en los siguientes ejemplos, se muestran esos diferentes patrones:

Ejemplo 42

a)



b)



c)



d)



e)



f)



g)



h)



i)



En la pieza “Apuntes” N° 1, se presenta un acompañamiento en la mano izquierda que corresponde a las características de un bajo, aunque puede ser interpretado también como un acompañamiento armónico (ejemplo 43).

Ejemplo 43



9. FORMA

Las formas usadas por Adolfo Mejía en sus piezas para piano son las típicas de la música escrita del Barroco y el Clasicismo. Aquí se presenta la respectiva relación:

1. Preludio 1: rondó

2. Preludio 2: binaria
3. Preludio 3: ternaria
4. Pasillo 1: binaria
5. Pasillo 2: binaria
6. Pasillo 3: binaria
7. Pasillo 4: rondó
8. Bambuco 1: ternaria
9. Bambuco 2: binaria
10. Apuntes 1: ternaria
11. Apuntes 2: binaria
12. Improvisación: binaria
13. El burrito: ternaria
14. Trini: ternaria
15. Pincho: binaria
16. Manopili: binaria
17. Valse Infantil: ternaria

Una de las piezas que presenta retos para la realización de su análisis formal es el primer Preludio. Comienza con una repetición de la primera idea; gracias a esto, se hace evidente la separación en dos frases de cuatro compases, con lo cual se conforma un período afirmativo. La presentación continua de nuevas melodías afianza el carácter improvisatorio de la pieza y da la impresión de que es carente de una forma definida. Sin embargo, el

primer período (A) aparece repetido dos veces más, alternado entre material disgregante⁷, una característica típica de la forma rondó. En el ejemplo 44, se muestra el tema del rondó (Período A).

Ejemplo 44

The image displays two staves of musical notation for Example 44. Both staves are in 3/4 time and feature a key signature of three flats. The first staff, labeled 'Frase a', begins with a piano (*p*) dynamic and a half rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. It then transitions to a forte (*f*) dynamic with a series of eighth notes. The second staff, also labeled 'Frase a', starts at measure 5 with the same piano (*p*) dynamic and melodic pattern. It follows with the forte (*f*) section and concludes with a ritardando (*rit.*) marking. Brackets below each staff indicate the scope of the phrases.

La siguiente frase constituye una nueva idea y por eso se la designa con la letra “b” (compases 9 a 16, ejemplo 45). Está construida básicamente con arpeggios y es difícil de separar de la misma forma que la anterior, ya que el movimiento constante de corcheas impulsa la música hacia el compás 13 y, en este punto, se hace una elaboración repetitiva del motivo presentado y ésta se prolonga hasta el compás 16. Dicha elaboración se entiende más como una extensión de la frase que como la presentación de una nueva idea o como una repetición de la misma.

⁷ El término “material disgregante” hace referencia a los pasajes que separan las diferentes apariciones del tema del rondó.

Ejemplo 45

9 A Tempo
dolce cresc. ff

Frase b

13 fff dim. rit.

En el compás 17, vuelve el tema del rondó, pero esta vez está incompleto y es interrumpido con una nueva frase, cuya elaboración se basa en el motivo que llena el tercer compás; en este punto, se configura una “falsa reiteración” (ejemplo 46). Las frases b, a y c que se encuentran entre los compases 9 a 27, comparten material temático y pueden agruparse en un período ternario; en este análisis se lo denominará con la letra “B” (mirar gráfica 1).

Ejemplo 46

17

p *sfz*

Frase a

22

sfz

Frase c

25 (8)

Frase c

Gráfica 1

Compases	Relación Formal Frases	Relación Formal Periodos
1-4	a	A
5-8	a	
9-16	b	B
17-20	a'	
21-27	c	

El material melódico que se encuentra entre los compases 28 y 31 forma una frase corta (“d”) que es contrastada con una nueva idea que va del compás 32 al 39, para conformar un período (“C”). A partir del 40, y hasta el 46, retorna la frase “b”, que queda aislada del anterior período porque no presenta relación alguna con él. En el compás 46, se completa la sección “B”, donde se agrupa el material disgregante antes del retorno del tema del rondó (ejemplo 47). La gráfica 2 muestra las relaciones formales para esta sección.

Ejemplo 47

The image displays two staves of musical notation for piano. The first staff, labeled '28' at the beginning, contains measures 28 through 31. It features a treble and bass clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a 3/4 time signature. The music is marked with a forte (*ff*) dynamic in measure 28 and a piano (*p*) dynamic in measure 30. A bracket below the staff spans measures 28 to 31 and is labeled 'Frase d'. The second staff, labeled '33' at the beginning, contains measures 33 through 39. It also has a treble and bass clef, the same key signature, and a 3/4 time signature. A bracket below this staff spans measures 33 to 39 and is labeled 'Frase e'.

38 *A tempo*

p *rit* *cresc.* *ff*

43

mf

Frase b

48

sfz *mf*



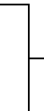
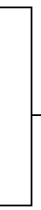


Frase a

52

sfz *rit.*

Frase a

Gráfica 2

Compases	Relación Formal Frases		Relación Formal Períodos		Relación Secciones y Períodos
1-4	a		A		A
5-8	a				
9-16	b		B		B
17-20	a'				
21-27	c				
28-31	d				
32-39	e	C			
40-46	b				
47-50	a		A		A
51-54	a				

Los períodos “D” (entre los compases 55 y 58) y “E” (entre los compases 59 y 62), son del tipo paralelo, es decir, las frases que los componen se repiten (ejemplo 48).

Ejemplo 48

55 cantabile

p

cresc.

p

Frase f

60

mf

ff

Frase g

En el compás 63, vuelve la frase “b” que se puede agrupar, en un período (“F”), con la frase “h”. Esta última frase contiene un acompañamiento similar al de “b” pero el material melódico es nuevo; por esto se ha decidido denominarla con una nueva letra. El período “G” está conformado por las frases “i” y “j”. Éste es un período de tipo contrastante aunque su segunda parte también sirve como pasaje de transición; es lo suficientemente largo para ser considerado como una frase y está relacionado con su antecedente por el material contenido en el bajo (ejemplo 49).

Ejemplo 49

The musical score for Example 49 consists of three systems of piano accompaniment, spanning measures 63 to 75. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings and phrasing brackets.

- System 1 (Measures 63-68):** Labeled "Frase f". It begins at measure 63 with a *mf* marking. The dynamics progress through *cresc.*, *f*, and *sfz* to measure 68.
- System 2 (Measures 69-74):** Labeled "Frase h" (measures 69-72) and "Frase i" (measures 73-74). Measure 69 starts with *sfz*. Measure 73 begins the "Frase i" section with a *p* marking. The tempo marking *meno mosso* appears above measure 71.
- System 3 (Measures 75-78):** Labeled "Frase j". It begins at measure 75 with a *mf* marking. The dynamics include *ff* and *rit.* (ritardando) in the final measures.

El pasaje contenido entre los compases 81 y 100 completa la sección “C” (mirar gráfica 3), antes de la última aparición del tema del rondó. El período C’ (C prima) está conformado por tres frases, dos de las cuales (“d” y “e”) ya aparecieron en el período C (compases 28 a 39). Esas tres frases (“k”, “d” y “e”) resultan difíciles de separar debido a que se fundamentan en la repetición incesante de dos motivos: uno de tres corcheas y una negra con puntillo, y otro de dos corcheas y una blanca. La frase “l” (compases 96 a 100), en cambio, está basada en el segundo inciso de la primera frase del tema rondó y se aparta del anterior material temático; por esto no se agrupa dentro de este período ternario. Aunque dicha frase pertenece a la misma sección (“C”), gracias a que se encuentra ubicada dentro del material disgregante antes de la última entrada del tema rondó, también sirve de transición hacia ese punto (ejemplo 50).

Ejemplo 50

81

Frase k

86

Frase d

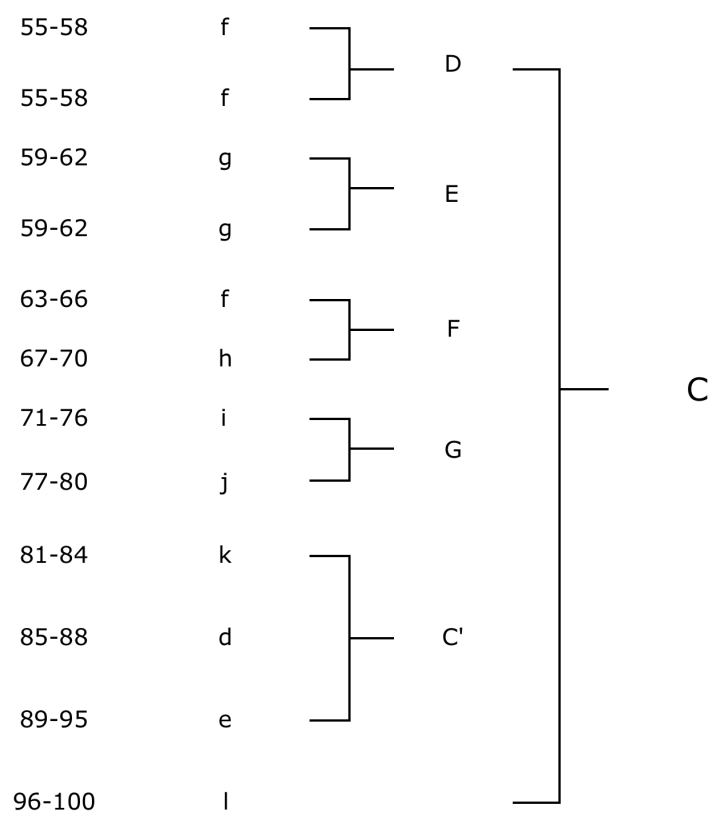
91

Frase e

96

Frase 1

Gráfica 3



La última entrada del tema del rondó tiene una frase adicional que posee material cadencial, pero que también contiene elementos de dicho tema; por esta razón, en este punto se conforma un período ternario (ejemplo 51).

Ejemplo 51

101

p *f* *ff*

Frase a

107

Frase a

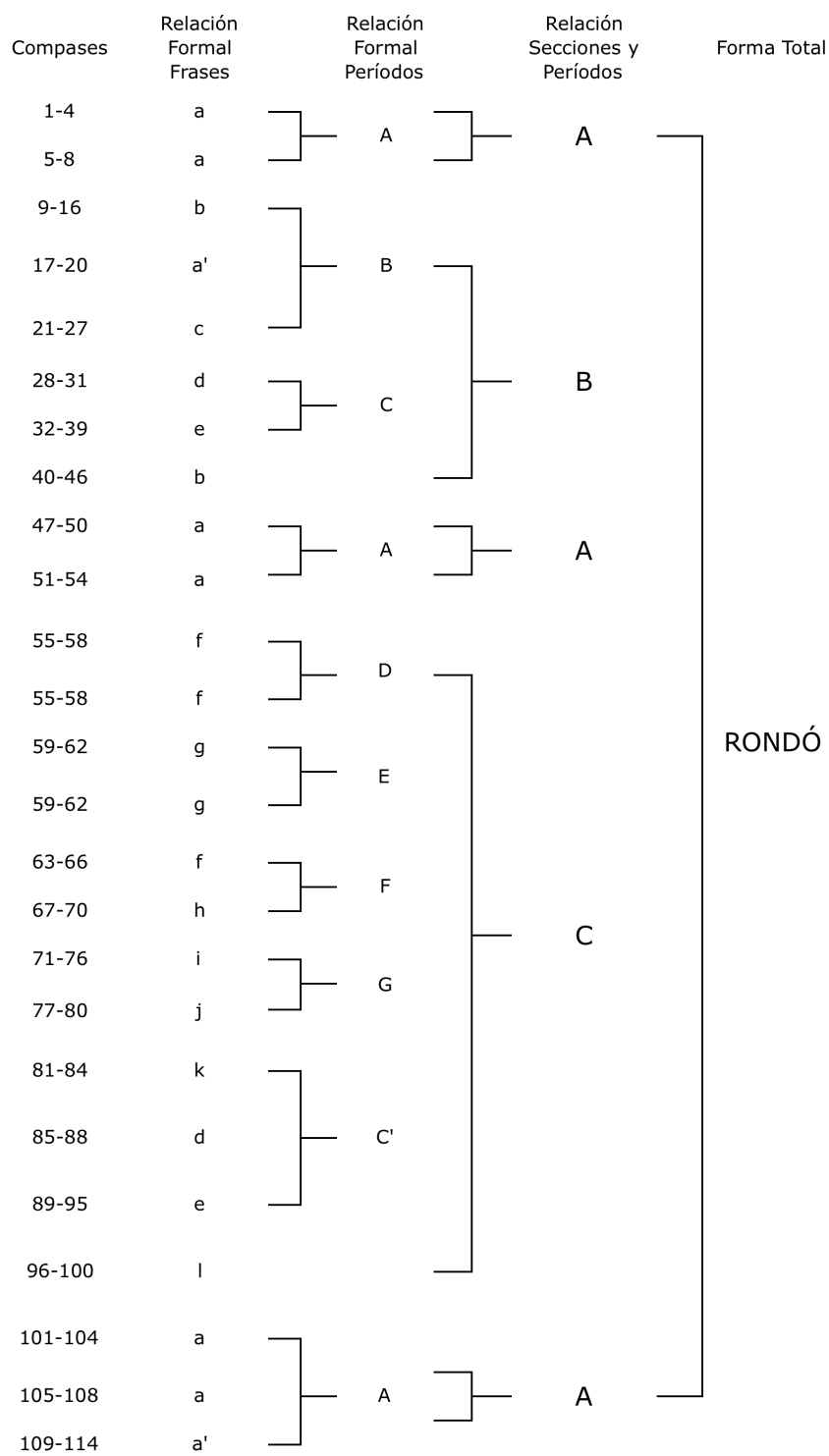
110

ten. *rall.*

Frase a'

En la gráfica 4 se muestra el análisis total de la pieza:

Gráfica 4



10. ARMONÍA

10.1 EL CIFRADO ARMÓNICO USADO EN ESTE TRABAJO

Gustavo Yepes (2011) hace una exposición sobre los diferentes cifrados que se usan para realizar análisis musicales y la problemática que surge cuando no hay claridad en cuanto a su uso. Para este trabajo se adoptará el cifrado desarrollado por Gottfried Weber con las aclaraciones realizadas por Yepes. En este sentido, dicho autor explica que “este cifrado tiene tres características que no deberían ser olvidadas en caso alguno. La primera se refiere a que se implican conjuntos de sonidos constituidos en acorde y no la función que cumplen” (ibid., pag.42). La segunda característica hace referencia a que, en aras de la precisión, no se deberían mezclar los diferentes cifrados y, en este sentido, se deben usar siempre números romanos. La tercera característica, según Yepes, tiene que ver con el hecho de que un “#” significa el ascenso de medio tono independientemente de la armadura de la tonalidad y lo mismo sucede para el “b”, el cual hace referencia a un descenso de medio tono. Yepes también especifica que para el lenguaje cromático o extendido es “útil denominar los acordes ... todos con respecto al mayor, para lograr la necesaria unificación” (ibid., pag. 42).

Para mayor claridad, a continuación, se presenta la tabla de los cifrados de los acordes en los diferentes modos que aparece en la publicación de Gustavo Yepes:

Acordes del mayor: I ii iii IV V vi vii°

Acordes del menor: i ii° mIII iv v mVI mVII

Acordes del menor armónico: mIII³ V vii°

Acordes del menor melódico: ii IV vi°

Otros símbolos que deben ser aclarados son los paréntesis y las comas. Los primeros indican que el acorde contenido en dichos paréntesis está relacionado con la tonalidad

que el número romano siguiente representa, por ejemplo (V) - IV significa que el primer acorde es un quinto del cuarto, acorde siguiente. A veces, el acorde con el cual está relacionado no lo sucede de manera inmediata; en ese caso, se escribe junto al paréntesis con un tamaño de letra más pequeño; por ejemplo $(V_7)_{IV} - ii_2^4$ esto quiere decir que al quinto con séptima del cuarto lo sigue, en vez del IV, un **ii** que lo reemplaza. Las comas en los subíndices sirven para separar las diferentes partes de los acordes que han sido alteradas; por ejemplo, $V_{3,5}^4$ significa que es un quinto siete en segunda inversión con la quinta descendida. Para indicar los pedales, se usa una línea para separar el acorde que se produce sobre el grado pedal; por ejemplo, para indicar un acorde de quinto grado con séptima sobre un pedal de primer grado, se escribirá: $\frac{V_7}{i}$.

10.2 ARMONÍA TRIÁDICA CONVENCIONAL

Varios compositores del siglo XX hicieron uso de la armonía basada en la superposición de terceras, la cual fue fundamental en la composición de las obras de los estilos barroco, clásico y romántico.; según Kostka (1990), entre ellos están Mennotti, Copland y Hindemith. Adolfo Mejía también recurre a estas armonías tradicionales en sus piezas para piano pero, al igual que los compositores antes mencionados, organiza dichas sonoridades en progresiones que no son convencionales en el lenguaje de la armonía del siglo XVIII. En la segunda frase del comienzo de su segundo pasillo (ejemplo 52) aparece un vi_4^6 antes de un V_7 ; en la armonía del siglo XVIII, el uso de este acorde se limita a la cadencia rota, como expansión de la tónica o como sustituto del IV y, generalmente, en estado fundamental.

Ejemplo 52

Two systems of piano accompaniment in 3/4 time, key of D major. The first system has a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the melody and bass line. Chord symbols V^7 , V_5^6 , I, and vi_4^6 are indicated below the first system. Chord symbols V^7 and I are indicated below the second system.

En el ejemplo 53, correspondiente a los compases 9 a 12 del pasillo N^o 4, se puede observar una progresión modal, la cual se escucha en Mi dórico. Vale la pena aquí mencionar la técnica de escritura de paralelismos que el compositor aplica en este aparte. Los paralelismos de los intervalos de octavas y quintas ya no tienen restricciones en las composiciones del siglo XX; sin embargo, las octavas paralelas presentes en el pentagrama superior de este pasaje están reforzando la melodía, lo cual es aceptado también en la música del siglo XVIII. El compositor es cuidadoso en evitar las quintas paralelas en este mismo sitio, pero sí se presentan en la mano izquierda entre las notas MI-SI, SOL-RE y LA-MI. A pesar de que entre dichas quintas interviene una nota estructural (SOL, entre MI-SI y SOL-RE y SI, entre SOL-RE y LA-MI), el oído alcanza a percibir su efecto que recuerda la música del medioevo.

Ejemplo 53

Two systems of piano accompaniment in 3/4 time, key of D major. The first system has a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the melody and bass line. Chord symbols i , $bIII$, IV, ii^7 , and i^7 are indicated below the first system. Chord symbols i and i^7 are indicated below the second system.

Mi dórico:IV

En los primeros cuatro compases del primer preludio (ejemplo 54) se presenta una elaboración contrapuntística que sugiere una extensión de la tónica; luego continúa con la progresión $ii-i^7-IV-ii^\circ-i$. Como se puede observar, la frase vuelve a i , lo que le da una característica cadencial. Sin embargo, la relación de estos acordes es modal, lo cual es enfatizado con la ausencia del acorde de dominante.

Ejemplo 54

The musical score for Example 54 is written in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of two staves. The first staff is in treble clef and the second staff is in bass clef. The music is marked with 'p' (piano) and 'f' (forte). Below the staves, the chord progression is indicated: i^7 , ii , i^7 , IV , ii° , i^6 , i .

Pero Mejía no sólo explota la armonía triádica hasta los acordes con séptima, los cuales ya hacen parte de la armonía pluscuamtriádica, sino que también incluye en sus piezas sonoridades más amplias. En el ejemplo 55, que corresponde a los compases 40 a 43 del Preludio 3, se observa un pasaje que había modulado a la tonalidad de Lab mayor y que retorna a su tonalidad original (Reb mayor). En el compás 40 (primer compás del ejemplo) se presenta un acorde de primer grado con séptima mayor y con novena; este tipo de sonoridades son típicas de la música de finales del siglo XIX y del Jazz. Ese mismo acorde se transforma en un primero con séptima menor y con novena, que se extiende durante otro compás para convertirse en una dominante con novena de la tonalidad original.

Ejemplo 55

Lab M: I_{9,7#}

I^p

(V₉)

[IV=I]

Manopili, la danza en ritmo de zamba, comienza con una sección a manera de introducción, donde se pueden escuchar varias sonoridades de una factura más avanzada temporalmente, pero aún pertenecientes a la armonía triádica. Cabe resaltar los acordes que se presentan en el segundo compás (compás 6 en la partitura) del ejemplo 56. El primer acorde se puede apilar por terceras a partir de la nota do, con lo cual es posible concebirlo como un acorde de do con novena, con la quinta del acorde en el bajo, es decir en segunda inversión. Este acorde, sin embargo, no resulta tan convencional debido a la alteración de su tercera (MI#); esta nota es estructural, pues su duración, su ubicación en un pulso acentuado y el hecho de que no se pueda clasificar como una nota de adorno tradicional, permiten realizar tal aseveración. El segundo acorde de este compás, ubicado en el último pulso, es una sonoridad más amplia: es un sol menor con undécima. Este acorde también se puede ubicar dentro de la armonía triádica como un acorde de primer grado cuya calidad ha sido alterada para convertirlo en una tónica menor.

Ejemplo 56

IV₃⁴ IV₃⁶₃ ⁵ ₃ ^{7b} i₁₁^{9b} vi₅⁶

Este mismo pasaje se puede analizar de otra forma si el MI# del segundo compás se enarmoniza como un FA, de ser así, todo el compás sería un primero menor con undécima y novena bemol.

Ejemplo 56 a

IV₃⁴ i₁₁^{9b} ————— vi₅⁶

El siguiente pasaje (ejemplo 57), tomado del Preludio 1, se caracteriza por un alto contenido cromático y en él se pueden observar varios aspectos de las técnicas usadas por el compositor. Los acordes de los primeros cuatro compases son producto del contrapunto; en esta sección se evita el uso de la dominante con su respectiva necesidad de resolución, lo cual resulta en una sonoridad modal. A partir del quinto compás, se presenta una tonalización en la tonalidad lejana de sol (mayor o menor), sugerida por la presencia de acordes de su región de dominante. El acorde de sol nunca aparece, pero esta tonalidad permanece “suspendida”. El término de “tonalidad suspendida”, según lo explica Kostka (1990), hace referencia a aquellos pasajes que son tonalmente ambiguos. En este caso, ni el acorde de dominante con séptima ni el de séptimo grado de sol mayor se resuelven, pero dicha tonalidad permanece implícita. En el compás seis de este ejemplo se puede ver, incluso, un acorde de la

mayor siete que es la dominante de la dominante. En el análisis armónico y reescritura, realizado por el Maestro Gustavo Yepes, que se presenta en este ejemplo, la nota REb que aparece escrita en este compás (6) se reinterpreta como un DO#, que sería la tercera de dicho acorde. En el compás doce, se puede observar un caso de enarmonización, donde se reinterpreta la nota FA# y se concibe como SOLb; de esta manera, el acorde de fa# *semidisminuido* se convierte en un C_{7,b5} (Do7 con la quinta rebajada), que es la dominante de la tonalidad inicial, fa menor.

Ejemplo 57

A tempo

The musical score for Example 57 is presented in three systems. The first system (measures 1-5) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *p*, *f*, *rit.*, and *dolce*. The second system (measures 6-9) shows a crescendo leading to fortissimo (*ff*) and then fortississimo (*fff*). The third system (measures 10-13) includes a decrescendo (*dim.*), a ritardando (*rit.*), and a piano (*p*) dynamic.

Harmonic analysis for the first system (measures 1-5):

i bVII₆ i₆ v₃⁴ bVI₄⁶ ii i⁷ iv⁷ ii[°] i₆ i bVI=I vii_{7,b5}

Harmonic analysis for the second system (measures 6-9):

#V⁷(V⁷) V₃⁴ V₅⁶ vii₂^{*}

Harmonic analysis for the third system (measures 10-13):

VII_{2,b5} = V_{5,b5}⁶ i

10.3 ACORDES DE QUINTA ABIERTA

Kostka (1990) describe esta categoría como inusual y afirma que es la única estructura triádica que, al quitarle uno de sus miembros, en este caso su tercera, se convierte en un nuevo recurso armónico en la música del siglo XX. En el pasaje del Bambuco N° 2 (compases 91 a 98), que se muestra en el ejemplo 58, se combinan varias técnicas; además de los acordes de quinta abierta, también se presenta la politonalidad y el tratamiento del piano como instrumento de percusión, donde el ritmo es protagonista. Dicha combinación hace que esta sección gane interés y no caiga en la monotonía en la que se podría incurrir, según lo explica Kostka cuando afirma que “el sonido de quintas abiertas se torna agotador rápidamente; por eso no se encuentran pasajes extensos que usen esta técnica”. En la mano derecha, se presenta una quinta sobre Mib y en la izquierda sobre FA, con la fundamental duplicada, estas dos sonoridades sugieren dos tónicas Mib y FA; en el siguiente compás y con el ritmo repetido, se presenta una quinta sobre REb y, en la derecha, sobre mi natural, pero esta quinta es disminuida, lo cual acrecienta la disonancia. Este patrón rítmico-armónico se repite a manera de *ostinato* y sólo se rompe al final, con una bajada cromática en el bajo, desde la nota Sib hasta la nota FA, cuyo valor rítmico es mayor, con lo cual el compositor logra un efecto cadencial.

Ejemplo 58

The musical score for Example 58 is presented in two systems. The first system contains five measures, and the second system contains four measures. The key signature is four flats (Bb, Eb, Ab, Db) and the time signature is 6/8. The music is written for piano, with a dynamic marking of *p* (piano) at the beginning. The right hand plays chords, primarily open fifths, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The second system concludes with a chromatic descent in the left hand from Sib to FA.

10.4 ARMONÍA CUÁRTICA

Aparentemente, la frase inicial del Preludio 3 (ejemplo 59) , tiene como sustento un acorde producto de la armonía triádica, pero su sonoridad etérea carente de asiento tonal desvirtúan esta afirmación. La indicación del uso del pedal, mediante las ligaduras abiertas, hace que los sonidos de la melodía y el acorde acompañante se mezclen produciendo un acorde que se puede organizar por cuartas a partir de la nota FA (ejemplo 60).

Ejemplo 59

Moderato

Moderato

Ejemplo 60

10.5 CLUSTERS

Ya en 1915, Charles Ives había hecho uso, en su Sonata para Piano N° 2, de unos acordes basados en la superposición de segundas; a estas sonoridades, más adelante,

se las llamaría “*clusters*” (*agregados*, en Castellano), lo cual puede traducirse como “racimo”. Esta sonoridad consiste en la agrupación de notas a distancia de segunda. Mejía hace uso de esta técnica en una *codetta* al final de su Bambuco N° 2 (ejemplo 61). Aunque esta simultaneidad sonora contiene una tercera, entre LA y DO sostenido, la mayoría de las notas se encuentran a distancia de segunda mayor, lo cual hace calificar a este pasaje como un ejemplo del uso de *clusters*.

Ejemplo 61

Al final de su pieza llamada “El Burrito”, para imitar el rebuzno del animal, Mejía también recurre al uso de *clusters*; esta vez combina segundas mayores y menores (ejemplo 62).

Ejemplo 62

A tempo **Accelerando**

A tempo

8va- |

ffz

10.6 RELACIÓN CROMÁTICA DE TERCERA

La “relación cromática de tercera “ hizo su aparición, ya en el período clásico de la música, cuando Beethoven usó esta técnica en el primer movimiento de su sonata Waldstein; en este movimiento las dos tonalidades de exposición son Do mayor y Mi mayor. La relación entre estas dos tonalidades es de tercera y la calidad de sus dos acordes de tónica se mantiene; además, tienen la característica de compartir una nota. Sin embargo, el uso de este dispositivo es más típico de estilos posteriores, como el romántico y el de la música del siglo XX. Mejía recurre a esta técnica en el pasaje que se muestra en el ejemplo 63 y que corresponde al paso del final de la primera sección (compás 15) a la sección final (compases 35 a 50) del Pasillo 1. La tonalidad inicial es Re mayor y la última sección está en Sib mayor con lo cual se configura la relación cromática de tercera. Esta transición no se siente abrupta gracias al hecho de que se siente un “punto muerto” en la música: hay una cadencia fuerte, luego un silencio y a continuación la textura se torna más delgada. El oído se adecúa así, de manera fácil, a la nueva tonalidad.

Ejemplo 63

The musical score for Example 63 consists of two systems of piano accompaniment in 3/4 time. The first system is in D major (two sharps) and the second is in B-flat major (two flats). The notation includes treble and bass staves. Chord symbols are provided below the bass staff: *ii*, *V*⁷, *I*, *bVI=I*, *I*₆, and *ii*.

10.7 EL PEDAL

El hecho de que, al sostener una nota en el bajo, cualquier acorde que se produjera sobre ella iba a sonar bien, es decir que tenía el efecto de armonizar la disonancia, ya era conocido desde el Barroco. En aquella época, por supuesto, el lenguaje armónico cromático estaba restringido a las dominantes secundarias de las tonalidades vecinas, al acorde napolitano y al uso de interdominantes con sexta aumentada. En el pasaje que se muestra en el ejemplo 64, correspondiente a los compases 63 a 70 del Preludio 1, se sostiene un bajo sobre la nota fa pero, además, durante los seis primeros compases del ejemplo, también se mantienen otros dos miembros del acorde de un posible acorde de fa menor, los cuales realizan un *ostinato* rítmico.

En la parte de la mano derecha de los dos compases iniciales, se presenta la repetición de un motivo basado en acordes de quinta vacía e incluso se producen paralelismos con ese intervalo. En los dos compases siguientes, aparece una progresión de acordes independientemente del acompañamiento de la mano

izquierda: un acorde de Sol bemol mayor en segunda inversión, un acorde de armonía cuártica (dos cuartas sobre mi bemol), un acorde de mi bemol mayor en primera inversión y, para terminar la frase, se presenta un acorde de Re bemol mayor en segunda inversión. Esta progresión sugiere un enlace de acordes en la tonalidad de Re bemol mayor, la cual mantiene una relación de tercera no cromática con fa menor.

En el cuarto compás del ejemplo, hallamos una pequeña transición en la mano izquierda con un movimiento cromático desde la nota DO; este gesto sirve para introducir un cambio de textura en la mano derecha. Ahora aparecen dos líneas contrapuntísticas elaboradas con movimiento contrario, que se dirigen hacia una nota FA en registro agudo que enfatiza, con un acento, la nota pedal. En los dos últimos compases, el DO descende medio tono con lo cual se altera la quinta del acorde.

Ejemplo 64

El siguiente ejemplo (65) es el comienzo del segundo Preludio; en este pasaje, se puede observar una técnica similar a la de pedal; un acorde de primero con séptima se mantiene de manera insistente durante nueve compases, creando una atmósfera estática que sirve para acompañar la melodía. Esta misma figuración rítmica se

mantiene durante dieciséis compases más, durante los cuales las diferentes armonías permanecen quietas durante lapsos prolongados.

Ejemplo 65



La técnica de pedal vuelve a aparecer en la pieza llamada “Improvisación”, cuyos primeros ocho compases se muestran en el ejemplo 66. Un sol se mantiene en el bajo, mientras un acorde de cuarto lidio con séptima prolonga la armonía de tónica durante los dos primeros compases. A partir del quinto compás de este ejemplo, la idea inicial se extiende mediante la secuenciación de un motivo basado en el intervalo de quinta con el que comienza la obra. Gracias a esta secuencia, surgen una serie de armonías cromáticas, como las del compás seis en el que, sobre la nota sol, en el segundo pulso, se resuelve una dominante del acorde de séptimo grado natural. En el último compás de este ejemplo, que sirve como transición para la repetición de la primera sección de esta obra, la nota RE sirve para acompañar los acordes de cuarto grado mayor con séptima y una dominante del segundo napolitano que se presentan en el segundo y tercer pulso.

Ejemplo 66

Sol m: i ——— $\#iv_{3,b3}^{\circ 4}$ i^7 i ——— $\#iv_{3,b3}^{\circ 4}$ i^9

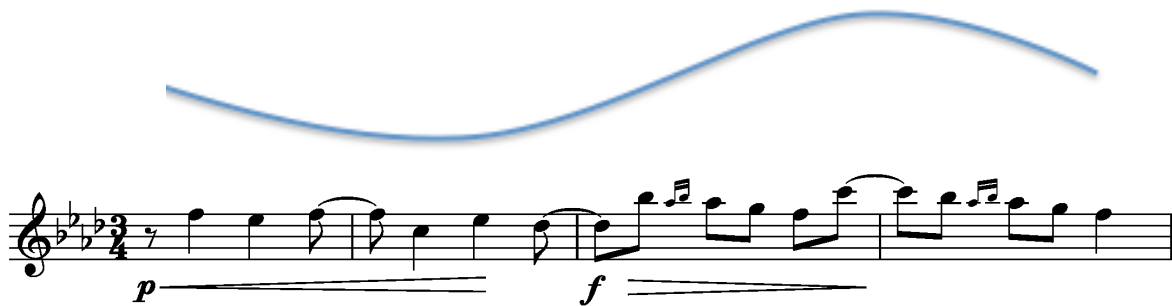
$ii^{\circ 7}$ ——— $(V_{7,b5})V$ $(vii^{\circ 5})$ $\frac{bVII_6}{I}$ $(V_2)_{bVII}$ $(V_{2,b5})$ V $\frac{IV_3^4}{V}$ $(V_3^4)_{bII}$ V^7

11. MELODÍA

El tema del primer preludio (ejemplo 67), de cuatro compases, tiene una construcción melódica que corresponde a los cánones establecidos en la composición del siglo XVIII y de estilos anteriores. Dicha melodía tiene una nota anticlimática que no se repite, así como también, una nota climática, que tampoco tiene reiteración. En su contorno, dibuja primero un descenso y luego un ascenso hacia su clímax que se encuentra cerca del final de la frase; luego prosigue con un rápido descenso hacia la tónica. Esta clase de arcos es un arquetipo de las melodías compuestas en los estilos europeos del siglo XVIII y anteriores. La mayoría de las notas se mueve por grado conjunto y los saltos son compensados con cambio de

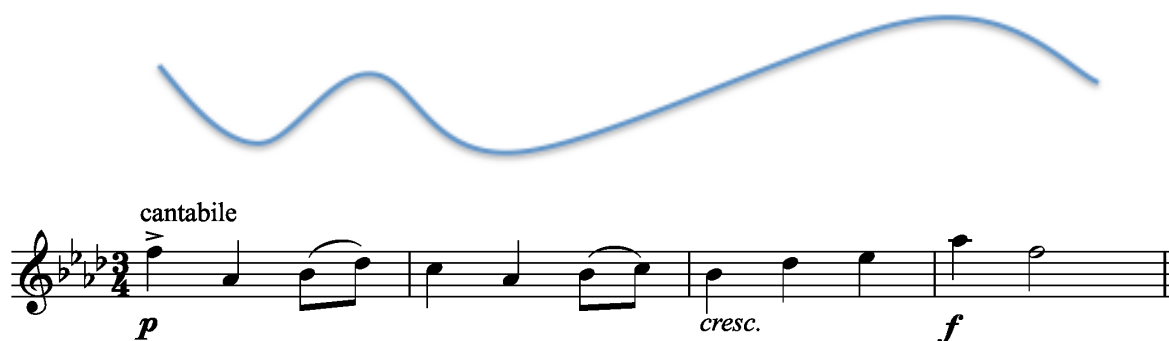
dirección. El rango que abarca la melodía es una octava, desde el DO del tercer espacio hasta el DO de segunda línea adicional por encima del pentagrama en clave de sol.

Ejemplo 67



La melodía que aparece en el compás 55 (ejemplo 68) también es de cuatro compases y difiere de la anterior en que contiene más saltos; comienza con un salto de sexta menor descendente y a continuación se presenta un cambio de dirección. Los demás saltos son de tercera. Su contorno resulta más sinuoso que el de la anterior, pero su dibujo es similar, gracias a que su clímax también se encuentra antes del final de la frase y desciende para la última nota. Los saltos también son compensados con movimientos en dirección contraria y llenan los espacios que ellos dejan.

Ejemplo 68



La melodía inicial del segundo Preludio (ejemplo 69), es un pentacordio que presenta un cambio de registro. La nota DO, gracias a su acento, se convierte, por sí misma, en un pequeño motivo que, además, es repetido. El salto (compás 6) de cuarta ascendente hacia el fa y el hecho de presentarlo en una figuración rítmica diferente logran un punto climático cuya inserción permite extender la frase en un compás adicional. Una frase que resultaría simétrica con dos incisos de tres compases se convierte en una de 3 + 4. El final de esta frase es abierto, en el sentido de que aún tiene movimiento, debido al ritmo de corcheas. Los ritmos rápidos tienden a conectar ideas musicales, nó a separarlas; sin embargo, un salto de octava que se presenta entre la última corchea y el comienzo de la siguiente frase, logra dicha separación.

Ejemplo 69 (frase completa)

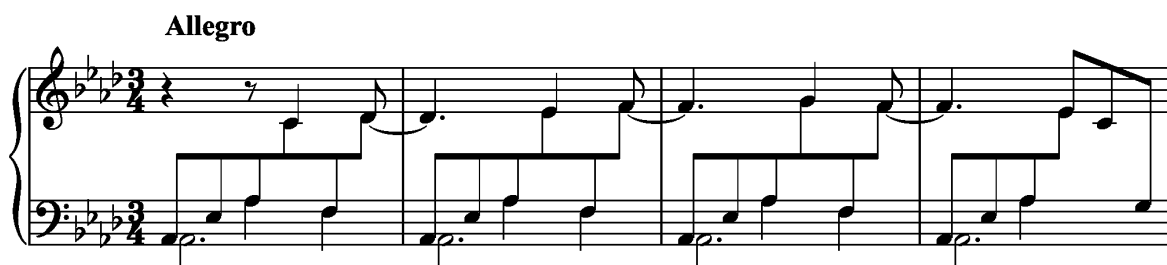


Ejemplo 70 (frase sin el compás insertado)



En el compás 33 del segundo Preludio (ejemplo 71) podemos encontrar otra técnica para generar melodía. Este pasaje melódico consiste en un pentacordio, que surge en relieve, gracias a la prolongación rítmica de los miembros de las armonías arpegiadas.

Ejemplo 71

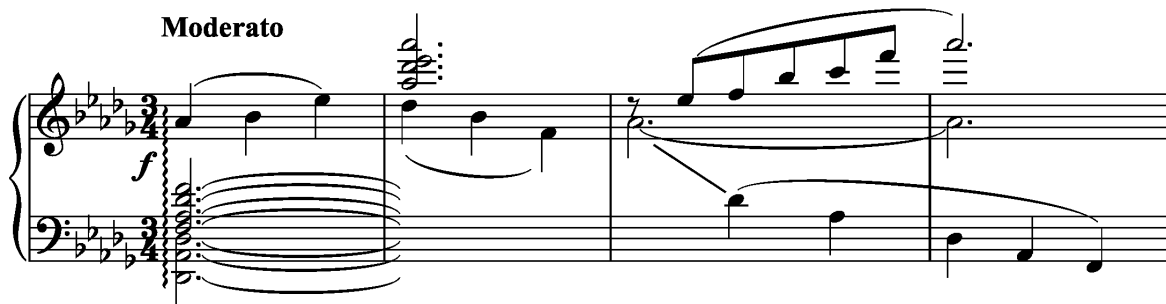


En el Preludio 3, la melodía del comienzo (ejemplo 73) está conformada por saltos que son típicos de las arpegiaciones (cuartas y terceras). Pero aquí sucede que esos saltos no pertenecen a la armonía que sustenta la frase. En el primer compás, el Si₁ salta a un Mi₁, y ninguna de estas notas pertenece al acorde de Re₁ mayor que las acompaña. La explicación que se puede dar acerca este pasaje, es que todas estas notas dibujan un acorde construido con intervalo de cuartas (ejemplo 72), una apreciación que se confirma por los saltos con este intervalo del bajo a partir del compás 7 :

Ejemplo 72

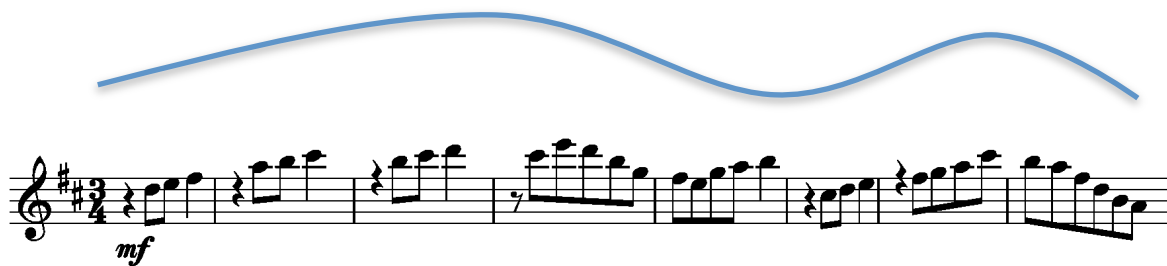
**Moderato**

Ejemplo 73



La melodía inicial del Pasillo 1 (ejemplo 74) asciende, con un motivo repetido, a través de casi la totalidad de la escala de Re mayor (sólo se presenta un salto de tercera entre FA# y LA). Las notas no estructurales tienen explicación dentro de la teoría tradicional de la figuración melódica. Es una idea que, en su totalidad, conforma un período de ocho compases.

Ejemplo 74



El segundo Pasillo se inicia con dos frases que forman un período (ejemplo 75). La primera de ellas es un descenso por la escala de Re mayor desde su séptimo grado; la segunda está fundamentada en una serie de apoyaturas. En estas dos frases, se ve claramente una técnica académica de composición: ni la nota más grave, ni la más aguda, se repiten en ninguna de las frases. El MI de la segunda frase sólo se usa una vez en el conjunto, por lo que se lo escucha como el clímax del pasaje.

Ejemplo 75



Dos secuencias con un motivo rítmico de silencio de corchea, corchea y dos negras es la técnica de construcción del período de frase con el que se inicia el Pasillo 3 (ejemplo 76).

La primera frase subraya un arpeggio de tónica que termina con armonía de segundo grado; y la segunda, uno de segundo grado que termina con un salto que sugiere un acorde de cuarto grado; sin embargo, la armonización del compositor aclara una marcha tonal típica de I-ii-V-I. Por supuesto, cabe anotar, que, como ocurre en toda secuencia, aquí también hay involucrado un movimiento por escala.

Ejemplo 76

En el compás 19 de este mismo Pasillo, se presenta un período (ejemplo 77); la primera frase dibuja un arpeggio de Do menor, pero la armonía aclara la función de cada una de las notas, el *fa* del segundo compás es una nota estructural en el acorde de VI_3^6 , y la misma nota en el sexto compás es una apoyatura en V_3^4 . Esta melodía surge de la técnica de arpegiación.

Ejemplo 77

En síntesis, la construcción melódica en estas piezas para piano de Mejía sigue las técnicas académicas de composición: a) los movimientos por grado conjunto son el fundamento de

la composición de varias melodías; b) los contornos forman arcos hacia notas climáticas y anticlimáticas y estas notas extremas, generalmente, no se repiten; c) los saltos dibujan, casi siempre, arpeggios de la armonía acompañante y son compensados con movimientos en dirección contraria; d) existe coherencia en cuanto al uso de elementos rítmicos y los motivos se repiten para dar unidad al discurso; e) la forma básica es la frase de cuatro compases; d) las frases se pueden extender mediante elaboración motívica, secuenciación o repetición literal y e) las notas no estructurales pueden explicarse según las teorías de figuración melódica.

12. CADENCIAS

Las cadencias son patrones que, generalmente son característicos de determinados estilos. Por ejemplo, en la música vocal del Renacimiento, la *clausula vera* servía como cadencia terminal en casi todas las obras de este género. La cadencia perfecta es típica de mucha música del Barroco y del Clasicismo, así como la cadencia plagal se usó como cliché para el *amen* en los finales de algunos números de la música religiosa de estos períodos de la historia. Las cadencias son elementos importantes para tener en cuenta a la hora de determinar la gramática usada en una composición porque permiten determinar si el autor sigue los patrones comúnmente usados o si se aparta de ellos.

12.1 CADENCIAS INTERMEDIAS

La cadencia que se muestra en el ejemplo 78 se encuentra en el final de la primera sección del Preludio 1 (compases 53 y 54). En ella, no hay un movimiento en el bajo, lo cual

siempre es usual en las cadencias convencionales; al contrario, un acorde pedal permanece estático; dicho acorde sugiere un acorde de fa menor pero sobre él se forman sonoridades que parecen pertenecer a otras tonalidades. En el primer compás, en la parte de la mano derecha, se puede apreciar un acorde de sol menor que se dirige a un fa menor con séptima y, en el último pulso, se configura un acorde de Sib mayor. Los acordes anteriores sugieren la tonalidad de Sib mayor pero el SOL y el RE bemol del primer pulso del segundo compás se ubican en la tonalidad de La bemol mayor, a cuyo acorde tónico resuelve, precisamente, este tritono. Sin embargo, gracias a que se han mantenido el FA y el DO en la mano izquierda, la sonoridad total que se conforma es la del acorde de tónica, fa menor. Otra interpretación consistente en que el SOL y el RE del primer compás son apoyantes de FA y Mib, respectivamente, dentro del acorde de fa menor con séptima; en el segundo compás el SOL y el REb serían también apoyantes de LAb y de DO, dentro del acorde de tónica.

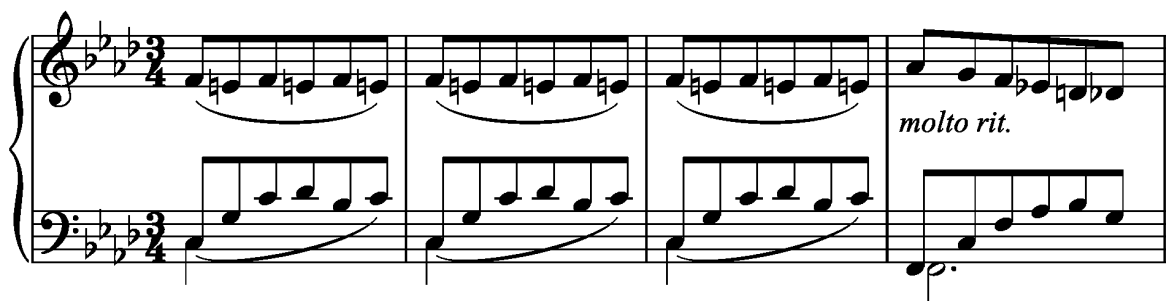
Ejemplo 78

i^7 iv^6_4 ——— i

En la siguiente gráfica (ejemplo 79) se muestran los compases 29 a 32 del Preludio 2, que indican el final de la primera sección. Esta cadencia intermedia muestra un movimiento del bajo por salto de cuarta, mientras el do central está figurado con una doble bordadura. En la

parte de la mano derecha, el fa puede ser considerado una apoyatura del mi becuadro que es la tercera del acorde del acorde de dominante siete, pero también puede ser interpretado como una anticipación del acorde de tónica (fa menor) que la sucede. El efecto repetitivo de este pasaje recuerda un *morendo* o *fade out*, aunque sin indicación de disminuyendo en esta ocasión, un recurso muy usado en la música popular, en el cual una frase se repite de manera insistente hasta que desaparece para finalizar así la pieza. Las repeticiones exactas dan sensación de detenimiento de la marcha, de preparación expectante de algo más que sobrevendrá luego, ya similar, ya diferente de lo anterior y, en todo caso, de cambio de sección formal.

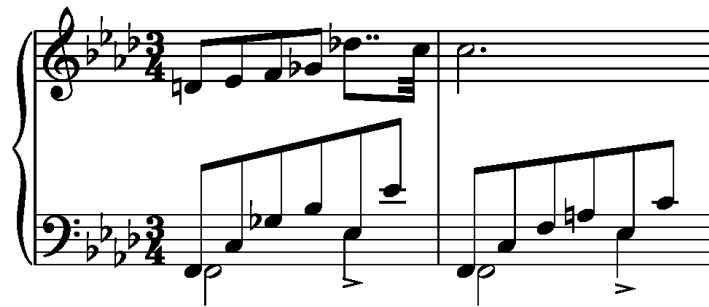
Ejemplo 79



El ejemplo 80 corresponde a los compases 17 y 18 del segundo Preludio. Aquí se puede observar una manera muy creativa de realizar un efecto de puntuación musical; en este caso, correspondería a una especie de punto seguido. La forma en que se logra la sensación de cadencia es mediante el movimiento por semitono de algunas voces; el SOL bemol, SI bemol y RE bemol del primer compás descienden en el segundo compás a FA, LA becuadro y DO de manera respectiva. Aunque el bajo permanece estático, la nota larga del segundo compás y el hecho de dirigirse hacia una tónica disonante reafirman la sensación

de un final. Es llamativo el hecho de que el acorde de tónica, además de contener una séptima, también es transformado a un acorde mayor con la alteración de la tercera como en una especie de tercera de picardos. Este último acorde es un Fa con séptima y sirve para enlazar con la siguiente frase, que comienza con si bemol menor, del cual es su dominante.

Ejemplo 80



El Pasillo N° 4 está en la tonalidad de si menor, pero la cadencia que se muestra en el ejemplo 81 concluye un pasaje que ha modulado a su relativo mayor (compases 48 a 50). Esta cadencia a la dominante comienza con un acorde de I_4^6 con respecto a la dominante (La mayor dentro de Re mayor), cuyo bajo sirve como la fundamental del siguiente acorde, que es su dominante con séptima; el RE sostenido (original en la partitura) del primer compás de este ejemplo es una nota de paso cromática, #4 de la escala allí pertinente que sería la de la mayor, único grado que desciende ascendido, como en forma de pequeña cadencia evitada. El movimiento del bajo ayuda a confirmar el efecto cadencial al bajar una quinta hacia un acorde que contiene notas resultantes de la suma de un acorde de La mayor y uno de Sol mayor que, al ordenarlos por terceras, parece conformar un acorde de dominante con undécima, o bien, un acorde de dominante con expansiones de IV y de ii.

Ejemplo 81

Re M: (I₄⁶ V⁷) V₁₁

La tercera sección del primer Bambuco termina con la cadencia que se muestra en el ejemplo 82; es una variante de la cadencia frigia y lo que le da esa sonoridad es el medio tono entre el sol natural y el fa sostenido con los que finaliza. La armazón de esta cadencia es contrapuntística y está conformada por el movimiento contrario entre el bajo y las notas de la voz superior que va en un ascenso cromático. El acorde de cuarto grado en primera inversión, que es típico de este giro frigio, es reemplazado, en este caso, por el mismo acorde pero en mayor, seguido por un acorde de sexta aumentada francés, dominante intermedio antes del V.

Ejemplo 82

i (V₂) IV₆ (V_{3,bs}) V

El ejemplo 83 corresponde a los compases 27 y 28 del Bambuco 2. En la parte de la mano izquierda, se puede observar claramente una progresión que va de la dominante de la dominante (Fa sostenido con séptima), a la dominante (Si mayor), para terminar en el acorde de tónica. Sin embargo hay notas agregadas en la mano derecha que no hacen tan fácil este análisis. El primer acorde del primer compás contiene las notas de un acorde con sexta aumentada, francés: DO, MI, FA#, LA#. Sin embargo el SOL# y el RE natural, no pertenecientes a esta sonoridad, pueden ser entendidos como una “aproximación cromática” hacia las notas LA y RE# del siguiente acorde. Las notas del segundo acorde, también del primer compás, conforman un acorde de Si mayor con novena menor; la única nota que resulta extraña es el SOL#, que puede ser concebido como una nota anticipada del siguiente acorde (Mi mayor). Si el DO natural del primer acorde se enarmoniza como un SI#, es posible analizar este acorde como una dominante con decimotercera bemol de la dominante, tal como se muestra en el cifrado.

Ejemplo 83

The musical score for Example 83 consists of two measures in 6/8 time. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The first measure contains two chords: (V⁵,13^b) and V_{13,9^b}. The second measure contains the tonic chord I, marked with *sfz*.

12.2 CADENCIAS TERMINALES

La cadencia que se muestra en el ejemplo 84 tiene una sonoridad plagal; en ella se mezclan dos tonalidades relativas entre sí, fa menor y Reb mayor y de esta manera termina el primer Preludio. En el primer compás del ejemplo, en la parte de la mano izquierda, se puede observar un acorde de “quinta vacía” que se puede interpretar como un Reb mayor, sobre el cual suena un séptimo disminuido. Esta resolución es típica de una progresión de dominante a tónica, pero el acorde de séptimo grado también contiene notas de la subdominante (SIb y REb) con lo cual se refuerza la sonoridad plagal. En el segundo compás aparece en la mano derecha un acorde de Reb mayor, mientras continúa el pedal de tónica. En ese momento, es decir en el último pulso de este compás, se puede pensar en que se configura un Reb siete con bajo en FA, que sería el producto de sumar la tónica y su relativa mayor.

Ejemplo 84

The musical score for Example 84 is written in 3/4 time and includes a *rall.* marking. The bass line features a $\text{vii}^{\circ 5}_2$ chord in the first measure, which resolves to a tonic chord (i) in the second measure. The treble line features a dominant chord (bVI^6_5) in the first measure, which resolves to a tonic chord (i) in the second measure. The final measure shows a complex chord structure with a bass line that includes a $\text{Reb siete con bajo en FA}$ (E-flat seventh with bass in F).

El segundo Preludio termina en la dominante, en relación con la tonalidad inicial de fa menor; a continuación se muestra su cadencia (ejemplo 85). En la primera sección, se establece la tonalidad de fa menor pero, en la segunda parte, a partir del compás 33, Lab mayor es la tonalidad que rige. Do mayor se instaura en los cinco últimos compases de la pieza, en una clara “relación cromática de tercera”: Lab mayor – Do mayor.

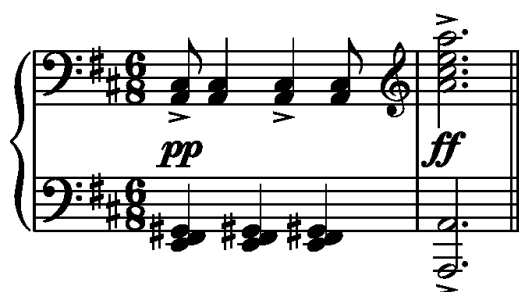
Ejemplo 85

The musical score for Example 85 is presented in two systems. The first system contains three measures of music. The second system contains four measures, ending with a double bar line. Below the second system, the harmonic progression is indicated as follows:

Measure	Harmony
1	I
2	vi=iv
3	V ⁷
4	I

El Bambuco 2 comienza con la tonalidad de Mi mayor pero, en varios pasajes de la pieza, el piano es tratado como un instrumento de percusión y, en lugar de las relaciones armónicas, la música se focaliza en el aspecto rítmico. En la cadencia final (ejemplo 86) se puede observar que el último acorde es un La mayor, es decir la subdominante de la tonalidad inicial. Dicho acorde es precedido por un agregado; sin embargo, esa sonoridad contiene las notas de la dominante de La mayor y el movimiento de quinta justa en el bajo produce un efecto cadencial muy similar al de dominante – tónica.

Ejemplo 86



La partitura de la pieza “El Burrito” no tiene armadura, por lo que se puede afirmar que está escrita en un modo antiguo; todo parece indicar que se trata del modo Dórico y tal como se muestra en el ejemplo 87, su *finalis* lo confirma. La relación interválica del bajo en los dos últimos compases muestra un giro arquetípico, pero está precedido por sonoridades basadas en la superposición de segundas en agregados o *clusters*. El acorde del primer pulso del penúltimo compás mezcla elementos tonales pues utiliza notas de la dominante y la subdominante en una única sonoridad.

Ejemplo 87

A tempo **Accelerando**

A tempo **8va -** **ffz**

13. CONCLUSIONES

Definir un estilo musical es una tarea compleja que requiere de un trabajo interdisciplinario. Aparte de la música en sí misma, dicha tarea, se puede enfocar desde la estética, la matemática y la psicología. Desde la estética, los análisis generalmente tienen un carácter subjetivo y las propuestas basadas en modelos matemáticos tratan de sintetizar, mediante algoritmos, los diferentes procesos involucrados en la composición musical. Las investigaciones fundamentadas en la psicología, usualmente tratan el problema de la percepción y la manera como la mente es capaz de diferenciar rasgos estilísticos. Este trabajo se ha acogido a una opción más formal y menos hermeneútica; por eso se enfocó en lo inmanente, en lo que se evidencia en la partitura para, de esta manera, poder limitar el área de estudio.

Los compositores del siglo XX recibieron una herencia rica en técnicas y procedimientos de composición que, aunque fueron alterados o desestabilizados, nunca fueron totalmente abandonados, excepto en el caso del dodecafonismo de antitonalismo sistemática y expresamente buscada. La armonía triádica fue ampliada, ya desde mediados del siglo XIX, para incluir acordes con más capas de terceras y que se relacionaban por medio de otro tipo de progresiones distintas a las anteriores, pero la tonalidad aún siguió en pie. Las técnicas que proponían el abandono de la armonía triádica y la tonalidad derivaron en varias corrientes que se incluyeron en la enseñanza dentro de la academia y en los aprendizajes de tradición oral. En la composición de estas piezas para piano, Adolfo Mejía aplica varios procedimientos y técnicas propios de esas corrientes.

En la escritura melódica formal de estas piezas para piano, Mejía recurre a técnicas convencionales donde la frase de cuatro compases es la base de su elaboración. En las melodías que se salen de este esquema se pudieron observar procesos de extensión mediante la repetición literal o elaborada. La mayoría de los contornos forman arcos y no son angulares; esto debido a que se prefiere el movimiento por grado conjunto en lugar de los saltos. Los saltos, por lo general, forman arpeggios de la armonía triádica, pero no siempre tienen implicaciones armónicas tradicionales. Algunas melodías no tienen un carácter lírico, sino más bien rítmico.

En la textura de estas piezas se evidencia el uso de contrapunto, homofonía, textura arpegiada, melodía gruesa y politexturas. En el contrapunto que usa Mejía, se pudieron observar características típicas de este tipo de escritura: preferencia por el movimiento contrario y oblicuo, uso de ritmos complementarios y desplazamiento rítmico. En cuanto al manejo de las disonancias, éstas no se resuelven de manera convencional y su tratamiento es libre. En el plano vertical, las líneas forman armonías triádicas, pero los acordes que son producto de ese movimiento lineal no siguen, por lo general, las progresiones de la armonía tradicional. Aunque no se puede afirmar que se trata de un contrapunto tonal, en la estructura interna de estos pasajes subsisten variadas o selectivas características tonales.

En el aspecto formal, la mayoría de las composiciones están elaboradas con las formas tradicionales que fueron desarrolladas hasta el siglo XVIII. En el nivel macro, es fácil realizar esta conclusión pero, en algunas de sus piezas, el análisis se vuelve complejo debido a que las cadencias que separan las ideas melódicas no están enmarcadas de manera

clara en un lenguaje tonal. Las frases se dividen gracias a cambios en el material temático o por el movimiento de una armonía que ha permanecido estática.

La armonía de las piezas para piano de Mejía es, en su mayor parte, triádica; pero, en algunos casos, las progresiones realizadas no pertenecen al lenguaje tonal convencional. Por otra parte, en algunos pasajes de estas piezas, el compositor aplica otras técnicas de armonización que pertenecen al lenguaje del siglo XX; entre ellas se encontraron: acordes de quinta vacía, armonía cuártica, *clusters* y uso percusivo de los acordes. Hay un hallazgo al cual vale la pena hacer referencia y es el hecho de que las progresiones armónicas de dos acordes seguidos, usados en los Preludios, Pasillos y Bambucos tienden a no repetirse, como si se aplicara una especie de principio de *varietas*, aunque nó en lo temático.

En ocasiones se escucha afirmar que las composiciones para piano de Mejía son producto de la improvisación o de un acercamiento más bien empírico a la composición para ese instrumento; incluso se ha llegado a decir que su formación musical no corresponde a los cánones formales sino que, más bien, es producto de su talento natural y de su experiencia. Su talento es innegable y, por supuesto, la experiencia también hace parte esencial de la educación de un músico; pero, además, es claro que Mejía conocía técnicas de escritura propias de la música de tradición escrita, las cuales debieron haber sido aprendidas mediante su estudio formal. Dichas técnicas fueron usadas de manera creativa en estas piezas para piano e integradas muy hábilmente a las danzas tradicionales de la música colombiana.

BIBLIOGRAFÍA

BARREIRO, YEPES Y RODRÍGUEZ. Adolfo Mejía Navarro (1905 - 1973) - A propósito de la conmemoración del centenario de su nacimiento. Disponible en la Web: <http://www.laboratoriocultural.org/revista/archivo/3/adolfomejia.htm> (recuperado el 16 de abril de 2012).

BENWARD, Bruce. Music in theory and practice, volumen 1. New York: McGraw-Hill, 2008, 416 p.

COPE, David. Virtual Music. Cumberland: MIT Press, 2004, 579 p.

DE LA MOTTE, Diether. Armonía. Barcelona: Labor, 1989, 289 p.

FORTE, Allen. Análisis musical: introducción al análisis schenkeriano. Madrid: Idea Books, 2003, 398 p.

GREEN, Douglas. Form in tonal music: an introduction to analysis. New York: Schirmer, 1979, 336 p.

JEPPESEN, Knud. The style of Palestrina and the dissonance. Mineola: Dover Publications, Inc, 1970, 306 p.

KOSTKA, Stefan. Materials and Techniques of Twentieth-Century Music. New Jersey: Prentice Hall, 1990, 336 p.

LA RUE, Jean. Análisis del estilo musical. España: Idea Books, 2004, 185 p.

MARULANDA, Octavio. Lecturas de música colombiana. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 1990, 771 p.

PERSICHETTI, Vincent. Armonía del siglo XX. Madrid: Real Musical, 1961, 290 p.

MEJÍA, Adolfo. Obras completas para piano. Bogotá : Colegio Máximo de las Academias Colombianas, 1990. 44 p.

MEYER, Leonard B. Style and Music. Chicago: The University of Chicago Press, 1996, 376 p.

MUÑOZ, Enrique. Adolfo Mejía – La música de Cartagena. Medellín: Editorial Lealon, 1994, 63 p.

NAGORE, María. El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. Artículo publicado en: Músicas al Sur N° 1 de enero. Montevideo: Escuela Universitaria de Música, 2004.

PASCALL, Robert. Style. Artículo publicado en: The New Grove Dictionary of Music – Digital Edition. Oxford : Oxford University Press, 2004.

RAMIREZ, Adrián. Debussy: otro camino al atonalismo. Artículo publicado en: Música, cultura y pensamiento N° 2. Ibagué: Conservatorio del Tolima, 2010.

ROIG – FRANCOLÍ, Miguel. Harmony in context. New York: McGraw Hill, 2003, 920 p.

ROSEN, Charles. The classical style - Haydn, Mozart, Beethoven. New York: W.W. Norton & Company, 1972, 467 p.

SALZER, Felix. Structural hearing: tonal coherence in music. New York: Dover Publications, Inc, 1962, 349 p.

YEPES, Gustavo, GRUPO DE INVESTIGACIÓN: ESTUDIOS MUSICALES. Cuatro Teoremas sobre la Música Tonal. Medellín: Universidad Eafit, 2011. 84 p. Cuadernos de Investigación, Universicad Eafit, No 87